Colecţia *Cartea de filosofie* este coordonată de **Ovidiu Moceanu.**
Director general: Călin Vlasie
Director editorial: Mircea Martin
Redactor-şef: Gheorghe Crăciun
Culegere computeiizată: Christian Schuster
Tehnoredactare: Cristina Mihart
Coperta colecţiei: Done Stan
Pre-press: Viorel Mihart
Editura Paralela 45
Piteşti: 0300, **str.** Fraţii Goleşti 128-130;
tel./fax: (0248)63.14.39; (0248)63.14.92; (0248)21.45.33;
e-mail: redactie@edituraparalela45.ro; comenzi@edituraparalela45.ro
Bucureşti: Sector 4, b-dul Gheorghe Şincai, nr. 14, bl. 11, se. 1, et. 6, ap. 21; tel./fax: (021)330.73.09; e-mail: bucuresti@edituraparalela45.ro
Braşov: 2200, str. Hărmanului, nr. 21, bl. 31, se. D, et. III, ap. 14; tel./fax: (0268)33.36.01; e-mail: ep45@deltanet.ro
Cluj-Napoca: 3400, str. Ion Popescu-Voiteşti 1-3, bl. D, se. 3, ap. 43; tel./fax: (0264)43.40.31 e-mail: ep45cj@rdslink.ro
Oradea: 3700, str. Rimanoczy Kalman 16; tel./fax: (0259)12.79.13; (0259)13.09.06
Tiparul executat la tipografia Editurii Paralela 45
© Copyright Editura Paralela 45, 2003 ISBN 973-593-840-5

Johann Christian Friedrich Holderlin

Pagini teoretice

Ediţia a Ii-a **Traducere şi prefaţă de Christian Schuster**
Contravaloarea timbrului literar se depune în contul Uniunii Scriitorilor din România, nr. 2511.1-171.1 ROL, deschis la BCR, Filiala Sector 1, Bucureşti.

Friedrich Holderlin şi nebunia creaţiei

„JFilosofia trebuie să o studiezi şi de-ar fi să nu ai mai mulţi bani decât ţi-ar trebui pentru a cumpăra o lampă şi ulei, şi nu mai mult timp decât de la miezul nopţii până la cântatul cocoşului.'"
(Friedrich Holderlin)

„Aşa cum se ascunde o statuie greacă în sânul pământului, la fel se ascunde imaginea spirituală a lui Holderlin în colbul uitării peste ani, zeci de ani. însă aşa cum strădania iubitoare dezgroapă un tors din întuneric, o nouă generaţie simte cu înfrigurare nezdruncinata puritate a acestui tânăr de marmură. Ultimul efeb al elenităţii germane. în proporţii minunate imaginea sa reînvie, încântarea înfloreşte din nou ca odinioară pe buzele lui. Toate primăverile pe care le-a cântat par a-şi fi găsit locul în înfăţişarea sa, şi, cu fruntea strălucitoare a celui iluminat, el revine din întuneric, ca dintr-o patrie misterioasă, înapoi în timpurile noastre." Astfel descrie Ştefan Zweig faptul că Holderlin, oricât de cunoscut şi stimat ca poet ar fi el astăzi, nu s-a impus în conştiinţa contemporanilor săi. Chiar şi receptarea din partea posterităţii a venit încet şi timid. Când puterea sa de creaţie a cedat

complet, în anul 1806, el publicase doar „Hyperion" şi îi apăruseră, răsfirate prin diverse publicaţii, câteva poezii şi traduceri din greacă. Marea parte a creaţiei sale artistice a rămas multă vreme necunoscută.

Descoperirea lui Holderlin şi prezentarea operei sale publicului larg se datorează în mare parte secolului XX, ultimele poezii cunoscute fiind descoperite până în a doua jumătate a veacului. Au trebuit să treacă peste o sută de ani, până când Norbert von Hellingrath a început, în 1914, să publice prima ediţie a scrierilor complete ale lui Holderlin. Această ediţie a scos la lumină o întreagă pleiadă de poeme şi fragmente poetico-filosofice care aveau să schimbe pentru totdeauna imaginea lumii despre poetul german. însă doar începând cu ediţia tipărită la Stuttgart de Friedrich BeiBner, între anii 1943-1962, a operelor complete, cercetarea scrierilor lui Friedrich Holderlin s-a putut baza pe o ediţie valabilă din punct de vedere filologic. Puţinele scrieri teoretice ale lui Holderlin se compun în principal dintr-un număr de schiţe cu

subiect filosofic care aparţin diferitelor proiecte - de exemplu, proiecte pentru publicare, pentru solicitarea unei catedre la Jena, pentru o fundamentare a propriei opere poetice etc. Contextul acestora este o intensă comunicare orală şi prin corespondenţă a lui Holderlin, cu Hegel şi Schelling, dar şi cu alţi gânditori contemporani lui, mai puţin cunoscuţi, cum ar fi Niethammer.
Importanţa lui Holderlin ca antemergător al idealismului german, dar şi valoarea filosofică proprie a scrierilor teoretice fragmentare şi a încercării de a asigura cu mijloacele reflecţiei 6 conceptuale condiţiile limbajului poetic au fost un motiv suficient de puternic pentru a reuni într-un singur volum scrierile şi studiile sale mai vechi, textele despre teoria tragediei şi fragmentele despre Pindar.
Ca poet, Friedrich Holderlin se bucură de o largă recunoaştere, însă ca gânditor el a rămas până în prezent relativ puţin cunoscut. Acest lucru se datorează în bună măsură şi faptului că în comparaţie cu marile sale creaţii poetice lucrările teoretice ale lui Holderlin se compun doar din mici fragmente şi proiecte rămase neterminate. Dar în spatele acestei constatări se ascunde poate şi o atitudine filosofică. Spre deosebire de prietenul său Hegel, Holderlin era de părere că importante constelaţii ale existenţei se sustrag conceptualizării teoretice, dobândind în acelaşi timp realitate prin intermediul limbajului poetic. Prin această afirmaţie este pus deja şi primul accent de filosofie a limbajului la acest autor: limbajul există atât ca limbaj conceptual, cât şi ca limbaj poetic, ambele având pretenţia de a fi filosofice. O caracteristică principală a operei teoretice a lui Holderlin este aceea că păşeşte în teritorii ale cunoaşterii care au rămas închise filo-sofiei transcendentale a lui Kant şi a idealismului german post-kantian (Fichte, Schelling, Hegel). Conceptul lui de „experienţă estetică" implică o nouă perspectivă asupra unor noţiuni de bază cum ar fi unitatea şi diversitatea, fiinţa şi aparenţa (nefiinţa).
în concepţia lui Holderlin, estetica nu mai este legată de etică iar experienţa încetează a mai fi un simplu concept subordonat celui de cunoaştere. Omul nu mai este opus nici naturii şi nici istoriei, întrezărindu-se şi în acest caz o nouă relaţie. în
7
acelaşi timp, religia, filosofia şi poezia intră într-o nouă relaţie reciprocă, care aruncă o lumină nouă asupra lor. Chiar dacă, sau tocmai pentru că în creaţia sa Platon, Kant, Schiller şi „idealiştii" i-au fost mereu tovarăşi de drum, Holderlin îşi stabileşte un mod propriu de gândire care se situează dincolo de diferenţierea dintre idealism şi realism. în acelaşi timp, el elaborează un concept al fiinţei care este mult mai apropiat de „devenire", în sens de „producere" şi „stingere" decât de un concept universal de unitate şi totalitate.
Această filosofie a lui Holderlin nu este numai de interes istorico-sistematic, ci revine din nou în actualitate. Şi asta pe bună dreptate, cunoscut fiind faptul că gândurile şi convingerile lui Holderlin au fost cele pe care Hegel le-a preluat şi le-a dezvoltat sistematic. însă atât lucrările sale poetice cât şi cele teoretice trec dincolo de ideea idealistă de sistem. Scrierile sale teoretice formulează o teorie a poeticii într-un sens empatic, care fundamentează necesitatea folosirii limbajului în forma „imitării libere a artei". De interes central sunt pentru acest aspect *Patria care se stinge... („JDas untergehende Vaterland...")* şi *Când poetul va fi stăpân asupra spiritului... („Wenn der Dichter einmal des Geistes măchtig ist..."),* acestea fiind şi cele mai importante dintre fragmentele teoretice scrise în anii 1799-1800. Notiţele la Sofocle formulează, nu numai prin teoria tragediei dezvoltată aici, perspective care se află „dincolo de idealism".
Johann Christian Friedrich Holderlin s-a născut la 20 martie 1770 în orăşelul Lauffen am Neckar, unde tatăl său
Heinrich Friedrich Holderlin era intendent al mănăstirii. Copilăria sa nu a fost deloc lipsită de griji. La fragedă vârstă de doi ani, el îşi pierde tatăl, mama sa, Johanna Christiana (născută Heyn), recăsătorindu-se după doi ani. Tatăl său adoptiv, primarul Johann Christian Gock din

Niirtingen, de care micul Holderlin era foarte ataşat, moare la rândul său, când el avea nouă ani. Dintre cei şapte copii aduşi pe lume de mama sa, doar trei au trăit: Friedrich şi Rike Holderlin şi fratele lor vitreg Cari Gock.
Mama hotărâse deja de timpuriu ca Friedrich Holderlin să devină preot, astfel că la cincisprezece ani el este trimis la şcoala mănăstirii din Denkendorf, unde cunoaşte o atmosferă dură şi închistată spiritual, care, datorită şi inimii sale bune -„moale ca ceara", cum o numeşte el -, l-a condus pe drumul unei credinţe pietiste, în pace deplină cu întreaga existenţă.
Din punctul de vedere al biografiei spirituale, anii de studiu la Tiibingen formează un tot unitar cu anii ce au urmat, petrecuţi ca intendent al familiei Kalb din Waltershausen, Jena. Aceştia sunt anii adevăratei treziri spirituale a lui Holderlin, anii în care îşi pierde relaţia naivă cu lumea. Aici s-au format şi prieteniile care au însemnat atât de mult pentru el, cele mai importante fiind cele cu Hegel, respectiv cu Schelling (care era cu cinci ani mai tânăr decât ei), pe care i-a cunoscut în jurul lui 1790.
Sistemul educaţional al instituţiei din Tiibingen îl intrigă profund, iar în perioada de după Revoluţia Franceză, Holderlin participă la reuniuni şi manifestări politice, în clubul revolu-
9
ţionar patriotic în cadrul căruia tânărul Hegel era cunoscut ca un iacobin radical. împreună cu prietenii săi din această perioadă, plantează în piaţa oraşului un copac al libertăţii, pentru a marca astfel prezenţa idealurilor revoluţionare şi în Germania. Mai târziu, Holderlin îl cunoaşte pe Isaac von Sinclair, membru al organizaţiei secrete „Fraţii negri" şi care avea vederi politice revoluţionare. Această întâlnire va avea mai târziu o foarte mare importanţă în viaţa lui Holderlin, Sinclair fiind cel care îl va susţine financiar şi moral timp îndelungat.
Holderlin nu a renunţat niciodată la aceste idealuri, însă a înţeles destul de curând că timpul realizării lor nu venise încă în Germania timpurilor sale. Convingerea că între dorinţe şi realitate există un gol insurmontabil era sprijinită şi de polaritatea educaţiei sale: idealismul filosofic pe de o parte şi renaşterea spiritului elen de cealaltă parte, reprezentate de lectura lui Kant, respectiv a clasicilor greci. Din această tensiune constantă s-a născut în mare parte opera sa din această perioadă. In poeziile sale din perioada şederii la Tubingen se face simţită trecerea de la formele lui Klopstock la cele ale lui Schiller. Trăgându-şi rădăcinile literare din poezia lui Kţppstock, poezia lui Holderlin este una profetică, religioasă, trecând însă cu mult dincolo de graniţele lui Klopstock şi explorând lumi cu totul noi. Pentru Holderlin, chemarea poetică este o chemare divină, astfel încât Martin Heidegger îl numeşte „poetul poetului". însă „idealismul" este pentru el doar o soluţie trecătoare, complet străină firii sale. în iunie 1793 Friedrich Holderlin îşi dă examenul final şi, prin intermediul lui Schiller, găseşte un post de profesor
10
particular al fiului familiei Kaib. în 1795 este nevoit să părăsească casa din cauza relaţiei pe care a avut-o cu Wilhelmine Kirms, domnişoara de companie a Charlottei Kalb, relaţie din care s-a născut şi o fiică, Louise Agnese.
Experienţele neplăcute din perioada de intendent, apropierea de personalităţi atât de puternice cum erau Fichte, Schiller, Goethe şi Herder l-au sufocat şi l-au descurajat; idealismul filosofic nu îl mai mulţumea, şi astfel Holderlin se întoarce la Niirtingen, resemnat şi cu sentimentul unui mare eşec. Hotărârea de a nu urma cariera de preot, pe care mama sa o dorea atât de mult, fusese oricum de mult luată.
La începutul anului 1796, preluând postul de intendent oferit de familia bancherului Gontard din Frankfurt am Main, o întâlneşte pe Susette Gontard, fiica acestuia, persoana care avea să-i hotărască întreaga viaţă şi creaţie ulterioară. în 1794, la sfatul Charlottei von Kalb, Holderlin îi trimisese lui Schiller un fragment din „Hyperion", la care lucrase deja în Tubingen. Schiller îl publică în noiembrie 1794 în penultimul număr al revistei „Thalia", unde trece neobservat de critică. Printr-o întâmplare, acest fragment este citit de un fiu de bancher elveţian, Ludwig

Zeerleder, şi trimis lui Susette Gontard în semn de omagiu. Astfel, când la sfârşitul anului 1795 Holderlin se prezenta familiei Gontard, pentru Susette el nu mai era un necunoscut. Insă această poveste de dragoste era menită pieirii de la bun început, soţul Susettei fiind în acest caz cea mai mică dintre probleme. Mariajul familiei Gontard era unul convenţional, însă
11
Holderlin nu dispunea de mijloace financiare pentru a-i asigura iubitei sale o viaţă alături de el.
în septembrie 1798, Holderlin este nevoit să se despartă de casa Gontard, în urma unor neînţelegeri cu soţul Susettci. Pentru a fi totuşi aproape de Susette, Holderlin se stabileşte la vechiul său prieten Sinclair în Homburg. încercarea de a-şi asigura un venit sigur, prin înfiinţarea unei reviste literare lunare, s-a lovit de refuzul categoric al lui Goethe, Schiller, Schelling, Schlegel, Lafontaine, Herder ş.a., cărora le cerea colaborarea.
După moartea subită a iubitei sale Susette, la 22 iunie 1802, Holderlin, care-şi făcea reproşuri pentru această moarte, încearcă să se salveze în muncă, traducând din Sofocle şi Pindar şi manifestând o atitudine melancolică şi pasivă faţă de lumea înconjurătoare.
Sinclair este cel care reuşeşte să-1 scoată din casa părintească, oferindu-i în iunie 1804 un post de bibliotecar la Homburg. în februarie 1805 însă, Sinclair este arestat şi acuzat de înaltă trădare. Holderlin este eliberat pe baza certificatului medical eliberat de doctorul Muller, care-i atestă nebunia. Sinclair îi scrie mamei lui Holde/lin să-1 „îndepărteze" pe acesta, el nemaiputându-i purta de grijă. La 11 septembrie 1806, Holderlin este internat cu forţa în clinica de boli mintale din Tiibingen. După şapte luni de şedere în clinică, este dat în custodia tâmplarului Zimmer, în casa căruia, în turnul de pe malul râului Neckar, Holderlin, căruia doctorii îi mai dădeau cel mult trei ani de viaţă, trăieşte până la moartea sa, 35 de ani mai târziu. 12
Dintre multele sale poezii scrise la începutul perioadei sale „tulburi", cele mai multe s-au pierdut. Din aceşti ani târzii, se mai păstrează aproximativ cincizeci. Holderlin s-a retras în sine, într-o tăcere în care-şi apăra iubirea şi suferinţa sa.
Dificultăţile traducerii scrierilor lui Friedrich Holderlin -nu doar în limba română, ci în oricare limbă - provin nu atât din construcţia frazeologică foarte complicată sau din folosirea masivă a cuvintelor compuse, practici comune de altfel în limbajul filosofic german, cât mai ales din faptul că la Holderlin nici un cuvânt nu pare a fi lipsit de semnificaţie, nici unul nu este în plus, neintenţionat (fapt demonstrat şi de propria sa teorie asupra poeziei, teorie pe care nu numai că o enunţă ci o şi respectă în toate creaţiile sale, fie ele de natură poetică sau teoretică, ba chiar şi în unele scrisori către iubita sa). Simpla cuoaş-tere a limbii germane nu este nici ea de ajuns pentru înţelegerea textelor lui Holderlin. Cuvintele şi gramatica folosite în aceste texte aparţin limbii germane, însă profunzimea şi multiplele înţelesuri pe care Holderlin le introduce în textele şi poeziile sale transced de cele mai multe ori puterea obişnuită de expresie a cuvintelor. Atmosfera profund poetică a textelor lui Holderlin dă parcă, cu adevărat, o semnificaţie cuvântului „poezie". Utilizarea limbajului poetic în textele de natură filosofică face ca filosofia sa să fie pe cât de interesantă sub aspect ideatic şi estetic, pe atât de greu de înţeles şi de tradus. Tocmai aceste dificultăţi în înţelegerea intenţiei reale a filosofului din spatele poetului şi a poetului din spatele gânditorului au dat naştere de-a
13
lungul anilor la o pleiadă de interpretări şi de speculaţii privind personalitatea poetului. Posteritatea 1-a recepţionat pe Holderlin ca pe un mare singuratic, însă acest lucru nu trebuie înţeles în sens subiectiv. Holderlin era un spirit deschis, natura lui comunicativă căuta discuţia şi din astfel de discuţii cu un „alter ego" s-a născut poezia sa. Relaţia sa cu Friedrich Schiller - cel care în tinereţe îl susţinuse şi îl încurajase - a sfârşit tragic. însă nici în asemenea momente, Holderlin nu era singur. Prietenia sa cu poeţii tineri ai generaţiei sale este dovedită de vasta corespondenţă pe care a purtat-o. însingurarea lui Holderlin nu era condiţionată

primar psihic, ea se află într-o strânsă legătură cu poezia sa, atât de străină de timpul în care a fost scrisă. Această poezie nu se poate încadra nici în clasicul reprezentat de marile opere ale lui Goethe şi Schiller, nici în mişcarea romantică. De aceea, în diferitele antologii literare, opera sa poate fi găsită fie inclusă în capitolul clasicilor, fie în cel închinat romanticilor. La această confuzie contribuie desigur şi faptul că multe dintre concepţiile sale au cunoscut modificări sensibile de-a lungul vieţii sale, datorate nu doar bolii degenerative de care suferea şi care a dus în final la întreruperea subită a vieţii sale creatoare, ci şi entuziasmului cu care Holderlin îmbrăţişa mereu idei noi, pe care le prelucra apoi atât în poezia sa, cât şi în textele sale teoretice, literare şi filosofice deopotrivă. Poate că cel mai potrivit ar fi să-1 traducem pe Holderlin conform cu propria sa teorie a traducerii, adică cea dezvoltată şi pusă în practică de el în cazul traducerilor marilor clasici greci Homer, Sofocle sau Pindar. Dar oricine citeşte aceste traduceri, care de altfel 14
dovedesc o infinită sensibilitate a poetului german pentru motivele antice, observă că ele variază uneori în mod flagrant de la textul original, la Holderlin accentul fiind pus pe reproducerea atmosferei, a „spiritului", acurateţea traducerii rămânând pe un loc secund. Cine poate însă lăsa pe un plan secund chiar şi unul dintre cuvintele lui Holderlin, fără teama de a fi renunţat chiar la cuvântul care dă un sens mai profund întregului, poezia textului teoretico-filosofic fiind dată tocmai de folosirea unei anumite expresii într-un anumit sens? Astfel, respectarea întocmai a teoriei traducerii a lui Holderlin ar însemna chiar trunchierea propriilor sale scrieri.
Către sfârşitul carierei sale poetice, Holderlin a intenţionat publicarea marilor sale imnuri sub forma unor manifeste, astfel încât oricine să le poată citi. Primei poezii din această serie, *Friedensfeier,* i-a compus câteva rânduri de introducere, care însă ar putea sta drept prefaţă întregii sale opere, dacă sunt înţelese corect:
„Vă rog să arătaţi bună-voinţă la citirea acestor pagini. Aşa, cu siguranţă nu vor fi de neînţeles şi cu atât mai puţin revoltătoare. Dacă totuşi unii vor găsi că un asemenea limbaj este prea puţin convenţional, atunci trebuie să vă mărturisesc: altfel nu pot."
Christian Schuster
15
Johann Christian Friedrich Holderlin

Pagini teoretice

I. LUCRĂRI DIN TINEREŢE

Există o stare naturală ...

Există o stare naturală a imaginaţiei, care are în comun cu acea anarhie a reprezentărilor pe care raţiunea le organizează faptul că ambele sunt lipsite de legi, însă care trebuie deosebită de oltima din perspectiva legii prin care este organizată.
Eu numesc imaginaţie această stare naturală, vorbind de lipsa legii mă refer la legea morală şi legea despre care vorbeam este legea libertăţii.
în cazul anarhiei reprezentărilor, imaginaţia este considerată în sine şi pentru sine, pe când în starea naturală ea este considerată în relaţia ei cu dorinţa.
In acea anarhie a reprezentării, în care imaginaţia este considerată în mod teoretic, o unitate a diversităţii, o ordine a percepţiilor era posibilă, însă numai întâmplător.
în această stare naturală a fanteziei, în care este considerată în relaţie cu dorinţa, o legitate morală este de asemenea posibilă, însă numai întâmplător.
Scrisă cel mai probabil în 1794, în Waltershausen - n.tr.
19
Există o parte a dorinţei empirice, analogia a ceea ce noi numim natură, care iese cel mai mult în evidenţă acolo unde necesarul pare a se asocia cu libertatea, condiţionatul cu necon-diţionatul, sensibilul cu divinul, o inocenţă naturală, o moralitate a instinctului - s-ar putea chiar spune, iar fantezia corespunzătoare acesteia este una cerească.

însă această stare depinde, tocmai pentru că este o stare naturală, şi de cauze naturale. Această situaţie este una pur întâmplătoare.
Dacă peste dorinţă şi fantezie nu ar exista legea libertăţii, nu ar exista niciodată o stare stabilă care să-i semene celui descris mai înainte, sau cel puţin nu ar depinde de noi. Starea opusă ar putea la fel de bine să existe, fără ca noi să putem să ne împotrivim cumva.
însă legea libertăţii pretinde, tară ajutor din partea naturii. Ea pretinde, chiar dacă natura ajută sau nu la exercitarea ei. Chiar mai mult: ea presupune o împotrivire în cadrul naturii, altfel nu ar pretinde. Prima dată, când legea libertăţii îşi exercită puterea asupra noastră, ea apare ca sancţionatoare. începutul întregii noastre virtuţi porneşte de la rău. Prin urmare, moralitatea nu poate fi nicicum atribuită naturii. Căci dacă moralitatea nu ar înceta să fie moralitate în'* momentul în care bazele determinării ar fi din natură şi nu din libertate, atunci legalitatea, care poate să ia naştere şi doar din natură, ar fi un lucru foarte nesigur, schimbător după timp şi situaţii. Odată ce cauzele naturale ar fi altele, această legalitate ar [...]"

[2] Unele texte se termină brusc, fără nici un fel de notare din partea autorului, în aceste locuri am introdus notarea cu [...]. In unele cazuri, notarea aparţine editorului ediţiei germane, îndeplinind însă aceeaşi funcţie - n.tr. 20

Aforisme^

Entuziasmul are mai multe grade. începând de la veselie, care ocupă cea mai joasă poziţie, şi până la entuziasmul comandantului de oşti, care în toiul luptei menţine vie flacăra geniului prin cumpătarea sa, există o scară graduală nesfârşită. Urcarea şi coborârea de-a lungul acesteia este chemarea şi desfătarea poetului.
Avem inversiuni ale cuvintelor în perioadă. Atunci însă şi inversiunea perioadelor trebuie la rândul ei să fie mai mare şi mai puternică. Topica logică a perioadelor, în care cauzei (perioadei cauzale) îi urmează devenirea, devenirii îi urmează ţelul, iar acestuia scopul şi în care propoziţiile subordonate urmează întotdeauna celor principale la care se referă, îi este utilă poetului cu siguranţă doar în cele mai rare situaţii.
Aceasta este măsura entuziasmului, dată fiecăruia, ca unii să-şi păstreze cumpătul într-o măsură necesară în cazul unui puternic foc lăuntric, iar alţii doar al unuia mai slab. Unde luciditatea te părăseşte, acolo se găseşte limita entuziasmului tău. Marele poet nu este nicicând părăsit de sine, oricât de mult s-ar înălţa deasupra lui însuşi. Se poate cădea şi în înălţime, nu numai în adâncime. Căderea în adâncime este împiedicată de spiritul elastic, cealaltă de forţa de gravitaţie a cumpătării lucide.

[3] Colecţie din 1799 a unor notiţe realizate probabil într-un timp mai îndelungat - n.tr.

21

însă simţul este probabil cea mai bună luciditate şi cumpătare a poetului, dacă este corect şi cald şi clar şi puternic. El este frâul şi imboldul spiritului. Prin căldura sa, simţul antrenează spiritul, prin delicateţe, justeţe şi claritate îi trasează limitele şi îl opreşte de la pierzanie; astfel, el este intelect şi voinţă în acelaşi timp. însă dacă este prea delicat şi efeminat, simţul devine letal, un vierme sfredelitor. Dacă spiritul se îngrădeşte, atunci simţul percepe cu prea mare înfricoşare bariera de moment, devine prea cald, îşi pierde claritatea şi împinge spiritul cu o nelinişte obscură în nemărginire; dacă spiritul este liber şi se înalţă pentru moment deasupra legii şi materiei, simţul se teme la fel de mult de pericolul de a se pierde, cum se temuse înainte de a fi îngrădit; el devine glacial şi apăsător, istovind spiritul, care se scufundă şi stagnează şi se epuizează prin dubii inutile. Odată ce simţul a devenit atât de bolnav, poetul, cunoscându-1, nu poate face nimic altceva decât să nu se sperie, în nici un caz, de el şi să-1 ia în seamă doar într-o mică măsură, rămânând liniştit, folosindu-se discret de intelect pentru a corecta imediat simţul, fie el restrictiv sau eliberator, redându-i astfel acestuia, după mai multe asemenea încercări, siguranţa- şi consistenţa sa naturală. In general, poetul trebuie să se obişnuiască să nu dorească a atinge într-un singur moment tot întregul pe care vrea să-1 realizeze şi să suporte imperfecţiunea momentană; plăcerea lui trebuie să constea în depăşirea, cu fiecare clipă, a propriei fiinţe, în măsura şi în felul necesar, până când realizează în final tonul principal al întregului său. Nu trebuie însă să-şi imagineze că poate să se

autodepăşească numai în crescendo, de la mai slab la mai puternic, căci în acest mod şi-ar pierde veridicitatea şi s-ar epuiza; trebuie să simtă că va câştiga în lejeritate ceea ce pierde în semnificaţie, că tăcerea înlocuieşte destul de armonios pasiunea, iar cumpătarea - verva. Astfel, în desfăşurarea operei sale nu va exista nici un singur ton care să nu-1 depăşească întrucâtva pe cel anterior, iar tonul dominant va fi ceea ce este numai pentru că întregul este compus tocmai în acest mod.
Doar acesta este adevărul cel mai adevărat, în care şi eroarea devine adevăr pentru că este plasată în cadrul întregului acestui sistem, în timpul şi la locul său. Adevărul este lumina care se luminează atât pe sine, cât şi noaptea. Cea mai înaltă poezie este aceea în care şi nepoeticul, rostit la timpul şi la locul potrivit în întregul operei, devine poetic. Pentru aceasta însă este nevoie de o înţelegere clară. Cum ai putea folosi lucrul la locul potrivit, dacă stai cu sfială pe gânduri asupra lui, neştiind ce este cu el, cât de mult sau de puţin se poate face cu el. A aşeza fiecare lucru individual acolo unde îi este locul în cadrul întregului este o bucurie veşnică, divină; de aceea, fără intelect, fără un simţ bine organizat nu există excelenţă, nu există viaţă.
Trebuie oare să piardă omul din agilitatea puterii şi a simţului pe măsură ce câştigă un spirit atotcuprinzător? Când nici una nu poate fi fără cealaltă!

Din plăcere trebuie să înţelegi puritatea în sine, oamenii şi celelalte fiinţe, să cuprinzi „tot esenţialul şi semnificativul" acestora, să afli, pe rând, toate relaţiile şi să-ţi repeţi întruna părţile lor constituente şi legăturile dintre ele, până când intuiţia vie se va naşte obiectiv din gând; din plăcere, înainte ca nevoia să apară, căci intelectul, care îşi are originea doar în nevoie, cuprinde în mod greşit numai o faţă a lucrurilor.
Iubirea, dimpotrivă, descoperă predilect cu delicateţe (asta dacă sufletul şi simţurile nu au devenit sfioase şi tulburi printr-o soartă aspră sau o morală monahală) şi nu trece nimic cu vederea, intuind şi simţind întregul cu atât mai profund în locurile în care găseşte aşa-zise greşeli sau erori, adică părţi care, prin ceea ce sunt, prin poziţia şi mişcarea lor, au deviat pentnx moment de la tonul întregului. De aceea, orice cunoaştere ar trebui să înceapă prin studiul frumosului - căci mult a câştigat cel care poate înţelege viaţa fără a jeli. în plus, şi exaltarea şi pasiunea sunt bune, ca şi evlavia, care nu reuşeşte să atingă, să cunoască viaţa, şi apoi disperarea, când viaţa însăşi se naşte din propria ei nemărginire. Profundul sentiment al mortalităţii, al schimbării, al limitării temporale a omului îl înflăcărează pe acesta să încerce mai mult, să-şi folosească toate forţele şi nu îl lasă să se împotmolească în lene, şi atâta timp se duce lupta în jurul unor himere, până când se găseşte iarăşi ceva adevărat şi real pentru cunoaştere şi preocupare. în vremurile bune, entuziaştii sunt rari. însă dacă omului îi lipsesc lucrurile mari, pure, atunci el creează o fantomă oarecare din diferite materii şi închi-

de ochii, închipuindu-şi că poate fi interesat de aceasta, că poate trăi pentru ea.
Cel mai important lucru este ca cei excepţionali să nu alunge definitiv din preajma lor inferiorul, iar cei frumoşi - barbaria, dar nici să nu se amestece prea mult cu acestea, să recunoască în mod sigur şi impasibil distanţa existentă între ei şi ceilalţi şi să acţioneze şi să tolereze în consecinţă. Dacă se izolează prea mult, creativitatea se pierde, iar ei se sting în singurătatea lor. Dacă se amestecă prea mult, din nou nu este posibilă o creativitate autentică, căci atunci ori vorbesc şi se poartă cu ceilalţi ca şi când ar fi de-ai lor, neobservând că undeva aceştia nu mai înţeleg şi că trebuie abordaţi ca atare, ori se orientează prea mult după aceştia, repetând astfel necuviinţa pe care ar fi trebuit să o elimine. In ambele cazuri, nu creează nimic şi se pierd pentru că ori se exprimă mereu fără ecou, rămânând singuri cu toată strădania lor, ori interiorizează nişte lucruri străine, comune, sufocându-se cu ele.

II. SCRIERI

Notă la planul de jurnal

[...] onoarea sa ca produs al naturii. Criticile şi biografiile culte, la fel ca orice speculaţie care îşi găseşte locul doar într-un conflict, nu fac tema scopului nostru.
Bonomia, nu frivolitatea rece, rânduiala clară şi simplă, concizia întregului - nu salturi şi bizarerii artificial îndrăzneţe [...]

Perspectiva din care trebuie să privim Antichitatea

Noi visăm la educaţie, la pietate şi nu le avem pe nici una - ele sunt presupuse; visăm la originalitate şi autonomie, credem că spunem o sumedenie de lucruri noi, şi toate acestea nu sunt decât o reacţie, o blândă răzbunare la adresa slugărniciei cu care ne-am raportat la antichitate; după cât se pare, nu există altă soluţie decât aceea de a fi striviţi de presupuneri şi pozitivism, sau de a ne opune cu o violentă aroganţă oricărui pozitivism dat

[4] Datarea scrierilor a condus la concluzia că ar fi anterioare anului 1799 -n.tr.

sau învăţat, ca forţă vie. Cea mai mare dificultate pare să vină aici din faptul că Antichitatea pare a fi cu totul opusă impulsului nostru primar care este axat pe a forma neformatul, a perfecţiona naturalul primar, astfel încât omul născut pentru artă alege în mod natural şi predilect materia brută, neprelucrată, infantilă, mai degrabă decât o materie formată, care i-a fost deja prelucrată, lui, doritorului de creaţie. Şi ceea ce a fost motivul general al pieirii tuturor popoarelor, anume că originalitatea lor, propria lor natură vie a fost copleşită de formele pozitive şi de luxul pe care strămoşii lor l-au creat, *[Exemplele expuse cu însufleţire[5]]* pare să fie şi soarta noastră, însă într-o măsură mai mare, un trecut aproape nemărginit, pe care îl interiorizăm fie prin educaţie, fie prin experienţă, acţionând şi apăsând asupra noastră. *[Explicaţii]*
Pe de altă parte, tocmai situaţia în care ne aflăm noi pare a fi cum nu se poate mai favorabilă. Aici trebuie să fac întâi unele precizări şi vă rog să acordaţi o atenţie deosebită ideilor care urmează. Este o diferenţă, dacă acel impuls educaţional acţionează orbeşte sau cu conştiinţă, dacă ştie de unde vine şi care îi este ţelul, pentru că singura greşeală a oamenilor este rătăcirea impulsului lor educaţional, care ia o direcţie nedemnă, total greşită, sau nu-şi găseşte locul său specific sau, dacă 1-a găsit, se opreşte la jumătatea drumului, la mijloacele care ar

[5] în fragmente apar mai multe notiţe făcute de autor, care dovedesc faptul că este vorba de proiecte neterminate. Textul poate fi citit şi înţeles şi în lipsa acestora -n.tr. 28

duce la îndeplinirea scopului său. *[Exemple cu însufleţire]*
Pentru ca acest lucru să nu se întâmple, trebuie să ştim de unde vine şi încotro se îndreaptă acel impuls educaţional, să cunoaştem principalele direcţii care duc la îndeplinirea scopului său, să nu ne rămână necunoscute nici posibilele sale ocolişuri sau rătăciri, să privim tot ceea ce acel impuls a produs înaintea noastră şi în jurul nostru ca provenind din acelaşi fond primar comun din care se naşte el pretutindeni împreună cu produsele sale, în aşa fel încât noi să putem recunoaşte principalele direcţii pe care le-a luat înaintea şi în jurul nostru, ca şi rătăcirile sale de lângă noi. Din acelaşi fond pe care noi îl presupunem viu şi pretutindeni acelaşi, ca sursă a impulsului educaţional, ne vom forma acum propria noastră direcţie, determinată de direcţiile pure sau impure din trecut pe care, în cunoştinţă de cauză, nu le vom repeta, astfel încât ne vom simţi, în ceea ce priveşte cauza primă a tuturor faptelor şi acţiunilor oamenilor, egali şi unul cu toate acestea, fie ele mari sau mici, însă din direcţia pe care o luăm, [...]
Direcţiile pure nu le repetăm, direcţia noastră particulară este acţiunea. Reacţia împotriva pozitivului. însufleţirea defunctului prin reala unire reciprocă a acestuia [...]

Proiecte ale scrisorilor despre Homer

Despre planul scrisorilor despre Homer
NB. în scrisorile despre Homer, în primul rând caractere, apoi situaţii, apoi acţiunea care în piesa de caracter există doar pentru caracter şi pentru caracterul principal, căci din schimbarea

tonurilor [fragmentar]

Mă bucură... (Despre Ahile 1)

Mă bucură că ai adus vorba despre Ahile. Pe el îl îndrăgesc cel mai mult dintre eroi, e atât de puternic şi delicat, cea mai reuşită şi mai trecătoare floare a lumii eroilor, „născut pentru atât de scurt timp"[6] conform lui Homer, tocmai pentru că este atât de frumos. Aproape că mă bate gândul că bătrânul poet îl introduce atât de puţin în acţiune, lăsându-i pe ceilalţi să se*. lupte, în timp ce eroul său sade în cort, tocmai pentru a-1 profana cât mai puţin cu putinţă în învălmăşeala de la Troia. Despre Ulise a putut scrie destule. Acesta este un sac plin de mărunţiş, care îţi ia mult timp la numărat, pe când cu aurul termini mult mai repede.

[6] Homer, *Iliada,* 1.48 (conform traducerii lui George Murnu, Editura pentru Literatură Universală 1967) - n.tr.

Cel mai mult însă... (Despre Ahile 2)

Cel mai mult însă îl iubesc şi îl admir pe poetul tuturor poeţilor de dragul lui Ahile al său. Dragostea şi spiritul cu care el a pătruns, a respectat şi a surprins acest caracter sunt ceva unic. Uită-te la bătrânii domni Agamemnon şi Ulise şi Nestor, cu înţelepciunea şi prostia lor, la zbuciumatul Diomede, la Ajax cu agitaţia sa oarbă, şi compară-i cu genialul, atotputernicul, delicat melancolicul fiu de zeu, cu Ahile, acest *enfant gate* al naturii, aşa cum 1-a aşezat poetul pe acest tânăr cu forţa unui leu şi plin de spirit şi de graţie, la mijloc între înţelepciunea bătrânească şi cruditate, şi vei descoperi în caracterul lui Ahile un miracol al artei. Acest tânăr se află în cel mai frumos contrast cu Hector, cu bărbatul nobil, devotat, viteaz, care este erou doar din datorie şi prin conştiinţa sa fină, Ahile fiind erou conform naturii sale frumoase şi împlinite. Pe cât sunt ei de înrudiţi, pe atât sunt de opuşi unul celuilalt şi tocmai de aceea este cu atât mai tragic finalul, în care Ahile apare drept duşmanul de moarte al lui Hector. Prietenosul Patrocle i se alătură graţios lui Ahile, devenind astfel o victimă.

Se observă foarte limpede cât de mult a ţinut Homer la eroul inimii sale. Mulţi s-au mirat de ce Homer, care vroia să cânte despre mânia lui Ahile, nu 1-a lăsat pe acesta să apară aproape deloc. Homer nu a dorit să-1 profaneze pe tânărul divin în învălmăşeala de la Troia. Era de nepermis ca idealul să apară drept un lucru comun. Şi nu putea să-1 descrie mai admirabil şi mai afectuos decât lăsându-1 să se retragă (pentru că tânărul, în

imensitatea caracterului său, simte jignirea adusă naturii sale geniale de orgoliosul Agamemnon ca fiind una imensă), astfel încât orice pierdere a grecilor, începând din ziua în care acest personaj unic părăseşte oastea, este pusă pe seama superiorităţii acestuia în faţa măreţei adunări a domnilor şi supuşilor, iar rarele momente în care poetul îl aduce în faţa noastră sunt puse cu atât mai mult în lumină prin absenţa sa. Aceste momente sunt la rândul lor creionate cu o putere fantastică şi tânărul se prezintă, pe rând, jelind şi răzbunând, inexprimabil de înduioşător, apoi din nou înfricoşător, până când în final, după ce suferinţa şi ura sa au atins apogeul, furtuna se stinge, după îngrozitoarea ei dezlănţuire, iar fiul zeilor se împacă, cu puţin înainte de moartea de care avea deja ştiinţă, cu toate, chiar şi cu bătrânul său tată Priamus.

După tot ce i-a premers, această scenă este una divină.

Un cuvânt despre Iliada

Uneori nu suntem siguri în ceea ce priveşte calităţile diferitor oameni şi aproape că ne găsim puşi în încurcătură, la fel ca şi copii care sunt întrebaţi pe cine iubesc ei mai mult dintre cei apropiaţi lor, căci fiecare îşi are calitatea sa şi prin urmare şi cusurul său. Unii oameni sunt caracterizaţi prin faptul că îşi îndeplinesc perfect rolul lor în viaţă, sufletul şi intelectul acestora fiind formate pentru o stare mai limitată, însă conformă cu natura umană; pe aceştia îi numim oameni naturali, pentru că un astfel de om formează împreună cu sfera sa simplă un

întreg
32
armonios, dar lor pare să le lipsească în competiţia cu alţii energia, simţul profund şi spiritul. Alţi oameni ne interesează mai mult prin mărimea, puterea şi statornicia forţelor şi convingerilor lor, prin curaj şi abnegaţie, însă un astfel de om pare a fi prea încordat, prea exigent, prea violent, chiar superficial în unele cazuri, prea în contradicţie cu lumea. Iar alţii ne câştigă prin mai marea armonie a forţelor lor interioare, prin completitudinea şi integritatea şi sufletul cu care interiorizează impresiile, prin semnificaţia pe care, tocmai de aceea, o poate avea pentru ei un obiect, lumea înconjurătoare în detaliu şi ca întreg, şi care se regăseşte în expresia pe care o dau aceştia obiectului. Şi cum lipsa semnificaţiei este marea noastră suferinţă, ar fi binevenit cel care ne-ar revela o semnificaţie în noi şi în traiul nostru, odată ce ar reuşi să facă pe înţelesul nostru modul său de a vedea şi de a simţi; însă nu de puţine ori suntem ispitiţi să credem că un asemenea om, simţind spiritul întregului, va acorda prea puţină atenţie individualului, că acolo unde alţii nu văd pădurea din cauza copacilor, el va uita de copaci la vederea pădurii şi că el este, cu tot sufletul său, destul de neraţional şi tocmai de aceea de neînţeles pentru alţii.

Ne mai gândim că în viaţa sa exterioară nici un om nu poate fi totul în acelaşi timp, că, pentru a avea o existenţă şi o conştiinţă în lume, trebuie să ne decidem pentru ceva, că înclinaţia şi circumstanţele îi determină unuia o anume caracteristică iar celuilalt o alta, că această caracteristică iese, bineînţeles, cel mai mult în evidenţă, că alte caracteristici însă, cărora le simţim lipsa, nu lipsesc cu desăvârşire dintr-un caracter veritabil, ele
33
aflându-se mai mult în planul secund, că aceste particularităţi ascunse [...]

Despre diferitele moduri de a serie poezie

Uneori nu suntem siguri în ceea ce priveşte calităţile diferitor oameni. Fiecare îşi are calitatea sa şi prin urmare şi cusurul său. Un om ne place prin simplitatea şi acurateţea şi naturaleţea cu care îşi urmează drumul pe care şi 1-a stabilit. Momentele vieţii sale decurg unul după celălalt, neîntrerupt şi uşor, totul îşi are locul său şi timpul său; nimic nu se clatină, nimic nu este deranjat, şi pentru că rămâne mereu în domeniul trivialului, el este foarte rar supus unor eforturi şi unei îndoieli mari. Şi aşa cum este el pentru sine, la fel se comportă şi cu ceilalţi, la fel apare el în faţa- lor. Hotărât, clar, întotdeauna acelaşi şi moderat şi potrivit locului şi

Preţioasă anume este apa, dar aurul, precum focul încins
Dacă însă doreşti,
Suflet scump, întrecerile sacre să le lauzi,
Urmăreşte soarele; mai puternic ca el
Şi mai aprins peste zi un altul
Dintre doi aştri nu pâlpâie prin pustiul eter..[1]

[7] Fragmentul reprezintă prima strofa a primei ode olimpice a lui Pindar (în româneşte de Ioan Alexandru, Editura Univers, 1974). Holderlin include în aceste notiţe traducerile proprii la clasicii greci - n.tr. 34

momentului şi cu totul în prezent, el nu ne este niciodată incomod, dacă noi nu suntem prea încordaţi şi prea sensibili, el ne lasă să fim cum suntem şi ne împăcăm bine cu el; el nu ne ajută prea mult, de fapt nu ne interesează în profunzime; dar nici nu ne dorim mereu acest lucru, iar în unele cazuri de o violentă disperare nici nu avem nevoie de altceva decât de o asemenea companie, de un astfel de obiect în prezenţa căruia ne regăsim cel mai uşor într-un echilibru, în linişte şi claritate.

De obicei spunem că acest tip de caracter este unul natural, şi avem dreptate numindu-1 astfel, cel puţin în măsura în care avea dreptate unul dintre cei şapte înţelepţi care afirma în limba sa şi în modul său de reprezentare că totul s-a născut din apă. Căci, dacă în lumea morală, aşa cum realmente se pare, natura porneşte întotdeauna în evoluţia ei de la cele mai simple relaţii şi moduri de viaţă, atunci acele caractere simple pot fi numite pe drept ca fiind cele mai elementare, mai naturale, [fragment lipsă în text]

s-a înţeles atunci, pentru toţi cei care doresc să-şi spună părerea despre aceasta, este necesar ca în primul rând să se exprime în noţiuni şi cuvinte clare.
Aşa şi aici.
Tonul natural, propriu prin excelenţă poeziei epice, poate fi recunoscut uşor deja prin forma sa exterioară.
Despre un singur pasaj din Homer se poate spune ceea ce se spune despre acest ton în întregul său. (La fel cum în orice poem bun o perioadă retorică poate reprezenta întreaga operă, aşa şi în cazul acestui ton şi al acestui poem.) Am ales pentru
35
aceasta discursul lui Phoenix, în care acesta încearcă să-1 convingă pe mâniosul Ahile să se împace cu Agamemnon şi să-i ajute din nou pe ahei în lupta împotriva troienilor.
Şi te-am crescut aşa mare, din suflet iubindu-te, Ahile,
Tu, cel chipos ca un zeu, căci n-aveai plăcere cu altul,
Nici la ospeţe să mergi şi nici să iai hrană pe-acasă,
Până ce-n braţe pe tine eu nu te luam şi-nainte
Nu-ţi dam friptură tăind-o şi nu-ţi duceam vinul la gură.
Haina lapieptu-mi de câte ori tu mi-ai stropit-o cu vinul
Care din gură-l vărsai în mult necăjita-ţi pruncie!
Câte necazuri şi trude în viaţ-am răbdat pentru tine,
Teamă fiindu-mi că zeii stârpiră sămânţa din mine.
De-asta şi eu, o, voinice arătos în făptură ca zeii,
Te-am înfiat să mă aperi cândva la vreo cumpănă mare.
Deci domoleşte-ţi a ta semeţie. Nu trebuie, Ahile,
Fără-ndurare să fii. Se împacă la urmă şi zeii
Care-s mai vrednici, mai mari şi mai tari decât noi muritorii
Se observă tonul explicit, constant, real.
Poemul epic se orientează în mare după realitate. Poemul este, privit prin prisma particularităţilor sale, o frescă de caractere, iar privită din acest punct de vedere *Iliada* suscită interesul

[8] Fragmentul din *Iliada* reprodus aici urmează traducerea lui George Murnu *{Iliada,* ediţie definitivă, apărută la Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti 1967)-n.tr. 36
şi se relevă cu adevărat din toate perspectivele. Unicul motiv pentru care întâmplările şi circumstanţele, prin care se prezintă caracterele, sunt expuse atât de explicit este acela că aşa apar ele în faţa oamenilor care le reprezintă, fără a fi prea alterate sau ieşite din atmosfera şi starea obişnuită. într-o frescă de caractere îşi găsesc locul şi toate celelalte proprietăţi ale tonului natural. Această vizibilă unitate sensibilă, caracterizată prin aceea că totul porneşte în principal de la erou şi se întoarce tot asupra lui, că începutul, momentul catastrofei şi finalul sunt legate de acesta, că toate caracterele şi situaţiile în întreaga lor varietate, cu tot ceea ce se întâmplă şi ce este spus, sunt orientate, ca punctele dintr-o linie, înspre momentul în care eroul apare în cea mai mare individualitate, această unitate este posibilă, după cum uşor se poate observa, numai într-o operă al cărei scop este prezentarea de caractere şi în care caracterul principal ocupă locul central.
Astfel, din acest scop rezultă şi moderaţia calmă, atât de caracteristică tonului natural, care prezintă caracterele în limitele lor şi le eşalonează pe multiple planuri. Artistul nu este, în această formă poetică despre care vorbim, moderat pentru că consideră această metodă ca fiind unica poetică, el nu evită, de exemplu, utilizarea extremelor sau opoziţiilor pentru că nu ar avea în nici un fel nevoie de ele, ştie foarte bine că la locul potrivit există extreme şi opoziţii real poetice ale personajelor, ale întâmplărilor, ale gândurilor, ale pasiunilor, ale imaginilor, ale senzaţiilor, el le exclude numai în măsura în care ele nu se potrivesc operei actuale; artistul a trebuit să-şi aleagă o poziţie

37
fixă, şi aceasta este acum individul, caracterul eroului său, aşa cum a câştigat el prin natură şi educaţie o experienţă proprie specifică, o realitate. însă tocmai această individualitate a caracterului se pierde în mod necesar în extreme. Dacă Homer nu l-ar fi îndepărtat cu o delicată atenţie pe incendiarul Ahile din mulţime, aproape că nu l-am mai putea deosebi pe fiul zeilor de elementul în care se află. Numai când îl găsim liniştit în cortul său, fericindu-şi inima cu lira şi cântând victoriile bărbaţilor, în timp ce Patrocle sade în faţa sa, tăcut, până când acesta îşi încheie cântecul, numai aici îl avem cu adevărat în faţa ochilor pe tânăr.
Deci poetul epic este atât de moderat tocmai pentru a conserva individualitatea caracterului reprezentat, care-1 interesează acum cel mai mult.
Iar dacă circumstanţele în care se află caracterele epice sunt expuse atât de exact şi de explicit, atunci acest lucru se întâmplă nu pentru că poetul aşază întreaga valoare poetică în această circumstanţial itate. în altă situaţie ar evita într-o oarecare măsură asemenea circumstanţe; aici însă, unde poziţia sa este tocmai individualitatea, realitatea, existenţa concretă a caracterelor, şi lumea înconjurătoare trebuie să apară ca privită din această perspectivă. Şi că obiectele înconjurătoare apar, privite din această poziţie, cu acea exactitate, acest lucru îl observăm chiar la noi înşine, ori de câte ori participăm cu starea noastră de spirit obişnuită la circumstanţele în care noi înşine trăim.
Aş mai vrea să adaug unele lucruri, dar mi-e teamă să nu mă abat de la subiect. Mai adaug doar că această explicitate în cazul circumstanţelor expuse este doar o reflexie a caracterelor,
38
în măsura în care ele sunt doar indivizi în general şi nu sunt dezvoltate mai exact. Mediul înconjurător mai poate fi adaptat şi într-un alt mod caracterului. în *Iliada,* individualitatea lui Ahile care este, bineînţeles, creată special pentru acest scop, se comunică pe sine mai mult sau mai puţin oricărui obiect care-1 înconjoară, şi nu doar circumstanţelor, ci şi caracterelor. La turnirul organizat în cinstea defunctului Patrocle, aproape toţi ceilalţi eroi ai armatei elene îi poartă, mai evident sau mai puţin evident, culoarea, iar bătrânul Priamus pare, cu toată suferinţa lui, să întinerească în faţa eroului care de fapt îi era duşman.
Se observă însă cu uşurinţă cum această ultimă parte depăşeşte deja tonul natural, aşa cum a fost el privit şi descris până acum, în simpla sa particularitate.
în această particularitate însă tonul acţionează prin simpla sa explicitate, prin schimbarea sa continuă, prin realitatea sa.

Patria care se **stinge...**

Patria care se stinge, natura şi oamenii, în măsura în care se află într-o relaţie reciprocă particulară constituind o lume particulară devenită ideală şi relaţii ale lucrurilor, dizolvându-se într-o asemenea măsură încât, din această lume şi din oamenii care au mai rămas şi din forţele supravieţuitoare ale naturii, care reprezintă celălalt principiu real, să se nască o nouă lume, o nouă, dar la rândul ei particulară, relaţie reciprocă, la fel cum acea stingere s-a născut la rându-i dintr-o lume pură, dar particulară. Căci lumea tuturor lumilor, totalitatea din toate, care
39
există întotdeauna şi din perspectiva existenţei căreia trebuie privit totul, se înfăţişează numai pentru vecie - sau în stingere sau în moment sau, din perspectivă genetică, în devenirea momentului şi în începutul timpului şi al lumii, iar această stingere, acest început este ca şi limba, o expresie, un semn, o reprezentare a unui întreg viu, dar particular, care devine ceea ce este tocmai prin urmările sale şi anume în aşa fel încât, la fel ca în cazul limbii, pe de o parte pare să conţină puţină sau chiar deloc materie vie, însă pe de altă parte pare să conţină totul. în existenţa vie este preponderent un tip de relaţii şi de materie; deşi toate celelalte tipuri pot fi presupuse în acesta; în transcendent predomină posibilitatea oricărei relaţii, însă cea particulară trebuie.extrasă, scoasă de aici, astfel încât din ea, ca infinitate, să rezulte efectul

finit.
Această stingere sau trecere a patriei (în sensul acesta) este în aşa fel prezentă în segmentele lumii existente încât, în momentul şi în măsura în care existentul se dizolvă, îşi face simţită prezenţa şi noul, juvenilul, posibilul. Pentru că disoluţia nu poate fi percepută fără unitate. Deci, dacă existentul trebuie să fie perceput şi este perceput în disoluţia lui, atunci trebuie percepute şi exhaustivul şi exhaustivitatea relaţiilor şi forţelor, iar prin acestea şi acea disoluţie despre care vorbeam, mai degrabă decât invers, căci din nimic nu rezultă nimic, ceea ce înseamnă nimic altceva decât că ceea ce se îndreaptă către negaţie, părăsind astfel realitatea şi nefiind încă o posibilitate, nu poate acţiona.

însă posibilul, care intră în realitate prin disoluţia realităţii, este activ; el produce atât senzaţia disoluţiei cât şi amintirea realităţii dizolvate.
De aici originalitatea vădită a oricărui limbaj cu adevărat tragic, izvorul creaţiei [...] geneza individualului din infinit şi geneza finit-infinitului, a individual-eternului din amândouă, înţelegerea, însufleţirea nu a ceea ce a devenit de neînţeles, neînsufleţit, ci a neinteligibilului în sine, a neînsufleţirii disoluţiei şi a conflictului morţii însăşi, prin intermediul armoniosului, inteligibilului, viului. Se exprimă aici nu prima durere a disoluţiei, prea puţin cunoscute suferindului şi privitorului în profunzimea ei; în acesta, ceea ce tocmai se naşte, idealul, este mai mult un obiect al angoasei, pe când disoluţia în sine pare a avea o stabilitate, iar realul sau ceea ce este supus disoluţiei este conceput, în mod necesar, în starea dintre fiinţă şi nefiinţă. Noua viaţă este acum reală iar ceea ce trebuia dizolvat şi s-a dizolvat este posibil (ideal vechi), disoluţia este necesară iar caracterul ei particular se situează între fiinţă şi nefiinţă. In starea dintre fiinţă şi nefiinţă însă, posibilul devine real şi realul ideal, iar acest lucru este în imitaţia liberă a artei un vis angoasant, dar divin. Deci disoluţia ca necesitate devine, din perspectiva amintirii ideale, un obiect ideal al noii vieţi, o privire retrospectivă asupra drumului ce a trebuit să fie parcurs de la începutul disoluţiei până acolo unde din noua viaţă se poate naşte o amintire a dizolvatului, iar din aceasta, ca umplere a golului şi anulare a contrastului care există între nou şi trecut, amintirea disoluţiei. Această disoluţie ideală nu cunoaşte teama. Punctele
41

de început şi sfârşit sunt deja stabilite, găsite; de aceea această disoluţie este mai sigură, mai implacabilă, mai temerară şi prezintă astfel amintirea numită drept ceea ce este ea de fapt, un act reproductiv prin care viaţa îşi parcurge toate etapele sale şi care, pentru a obţine suma acestora, nu se opreşte la nici una dintre aceste etape şi se dizolvă în fiecare pentru a se reproduce în următoarea; numai că di soluţia devine mai ideală în măsura în care se îndepărtează de punctul ei de plecare, iar reproducerea devine, din contră, mai reală în măsura în care din suma acestor sentimente ale scurgerii şi naşterii se înfiripă în amintire (prin necesitatea unui obiect în starea deplinei desăvârşiri) un întreg sentiment vital, singurul lucru exclus, iniţial dizolvat. Iar după ce această amintire a dizolvatului, a individualului fuzionează cu sentimentul vital infinit prin intermediul amintirii disoluţiei iar golul dintre ele a fost umplut, din această fuziune şi confruntare a singularităţii trecute şi a prezentului etern rezultă starea cu adevărat nouă, pasul următor, cel care să-i urmeze trecutului.
Deci, pentru că cele două capete ale sale sunt fixate, prin amintirea disoluţiei aceasta devine pe deplin acel act sigur, implacabil, temerar care reprezintă de fapt caracterul ei adevărat. însă această disoluţie ideală se mai deosebeşte de cea reală şi prin faptul că, drumul ei ducând

de la prezentul etern la trecutul finit, 1) în fiecare punct al aceleiaşi disoluţii şi reproduceri, 2) un punct se intersectează la infinit cu fiecare alt punct în disoluţia şi reproducerea sa, 3) fiecare punct se intersectează la infinit cu sentimentul absolut al disoluţiei şi reproducerii şi totul, în suferinţă şi bucurie, în conflict şi împăcare, în mişcare 42
şi repaus, în formitate şi diformitate, se află într-o relaţie de infinită întrepătrundere, tangenţă şi reciprocitate, iar în locul elementului lumesc arde o flacără divină.
Şi, pentru că disoluţia ideală porneşte în sens invers - de la prezentul infinit spre trecutul finit, ea se deosebeşte de cea reală prin faptul că poate fi determinată cu o mai mare exactitate şi nu este predispusă să adune laolaltă, cu o nelinişte temătoare, mai multe puncte esenţiale ale disoluţiei şi producerii, nici să rătăcească cu ezitare către lucruri neesenţiale, disturbatoare şi letale pentru disoluţia temută şi prin urmare şi pentru producere, şi nici să se limiteze în mod paroxistic la un singur punct al disoluţiei şi producerii, orientându-se astfel către lucrul mort, ci îşi urmează drumul ei precis, drept, liber, fiind în orice punct al disoluţiei şi producerii exact ceea ce poate fi în acel loc şi numai acolo, fiind, cu alte cuvinte, individuală. Prin urmare, în mod natural nu va atrage în acest punct ceva nepotrivit, deranjant, nerelevant în sine şi în acest punct, însă va parcurge în mod liber şi complet întregul punct în toate relaţiile sale cu celelalte puncte ale disoluţiei şi producerii care se găsesc între primele două puncte capabile de disoluţie şi producere, şi anume între elementele opuse infinit-nou şi finit-vechi, între total-real şi ideal-particular.
In sfârşit, disoluţia ideală se deosebeşte de cea aşa-zis reală (pentru că pleacă în sens invers de la infinit către finit, după ce şi-a parcurs drumul de la finit către infinit) prin faptul că această din urmă disoluţie trebuie să pară, din perspectiva necunoaşterii sfârşitului şi începutului său, de-a dreptul un
43
Nimic real, astfel încât orice lucru existent, deci particular, apare ca un tot, iar un idealism sensibil apare ca un epicureism, aşa cum îl prezintă foarte potrivit Horaţiu, care foloseşte această perspectivă doar din punct de vedere dramatic, în *Prudens flituri temporis exitum*[9] - în fine, disoluţia ideală se deosebeşte de cea aşa-zis reală prin faptul că aceasta pare a fi un Nimic real, pe când în cazul primeia, fiind un proces de evoluţie a individualului ideal către infinit-real şi a infinit-realului către idealul individual, conţinutul şi armonia ei cresc în aceeaşi măsură în care este gândită mai mult ca o trecere din existent în existent, la fel cum şi existenţa devine cu atât mai plină de spirit cu cât este gândită mai mult ca fiind născută din acea trecere sau pentru acea trecere, astfel încât disoluţia ideal-individualului nu apare drept istovire şi moarte, ci ca înviorare, creştere, iar disoluţia infinit-noului nu apare drept o forţă devastatoare, ci ca iubire, iar ambele, împreună, apar drept un act creaţionist (transcendental), a cărui menire este unificarea ideal-individualului şi real-infini-tului, al cărui produs este deci real-infinitul unificat cu ideal-individualul. In această situaţie, infinit-realul preia forma indivi-dual-idealului iar acesta preia vitalitatea infinit-realului, ambele unindu-se într-o stare mistică în care, odată cu încetarea opoziţiei dintre infinit-real şi finit-ideal se sfârşeşte şi trecerea, repausul acesteia crescând odată cu creşterea vitalităţii, o stare care nu trebuie nicidecum confundată cu infinit-realul liric, la fel cum

[9] Horaţiu, *Oda 111,29:* „prudens fururi temporis exitum / caliginosa nocte premit deus / ridetque, si mortalis ultra / fas trepidat" - n.tr.

44

nu trebuie confundată pe parcursul trecerii. în devenirea ei, cu individual-idealul prezentat epic, pentru că în ambele cazuri această stare unifică spiritul unuia cu comprehensibilitatea, sensibilitatea celuilalt. în ambele cazuri este o stare tragică, ceea ce înseamnă că în ambele cazuri ea unifică infinit-realul cu finit-idealul şi ambele sunt diferite numai gradual, şi în timpul trecerii spiritul şi semnul, cu alte cuvinte materia trecerii şi trecerea, aceasta şi materia ei (transcendentalul şi izolatul) fiind, ca organele pline de spirit şi spiritul organic, o unitate armonică în opoziţia lor.

Din această unire tragică a infinit-noului cu finit-vechiul se dezvoltă o nouă individualitate, prin preluarea formei finit-vechiului, infinit-noul individualizându-se într-o înfăţişare proprie. Noua individualitate tinde să se izoleze şi să se elibereze de infinit în acelaşi grad în care, din cealaltă perspectivă, vechea individualitate, cea izolată, tinde să se generalizeze şi să se dizolve în infinitul simţ vital. Perioada individual-noului ia sfârşit atunci când infinit-noul se raportează, ca forţă dizolvantă, necunoscută, la individual-vechi în acelaşi fel în care în perioada precedentă noul, ca forţă necunoscută, se raporta la infinit-vechi. Cele două perioade sunt opuse una celeilalte, şi anume primeia, ca dominaţie a individualului asupra infinitului, a singularului asupra întregului, i se opune cea de-a doua, ca dominaţie a infinitului asupra individualului, a întregului asupra singularului. Finalul acestei perioade secunde şi debutul celei de-a treia se află în momentul în care infinit-noul, ca sentiment vital (ca
45
identitate *[als Ich* - n.tr.]) se raportează la individual-vechi, ca obiect (ca non-identitate *[als Nichtich* - n.tr.])
După aceste opoziţii - unirea tragică a caracterelor, după aceasta - opoziţia caracterelor faţă de reciprocitate şi invers. După aceasta - unirea lor tragică.

Când poetul va i'i stăpân asupra spiritului...

io

Când poetul va fi stăpân asupra spiritului, când a simţit şi şi-a adjudecat, a cuprins şi este sigur de sufletul comun care este acelaşi pentru toate şi propriu fiecăruia; când va fi sigur în privinţa liberei mişcări, a transformării şi aspiraţiei armonioase prin care spiritul este înclinat să se reproducă în sine şi în altele, sigur în privinţa frumosului din ideal, a progresului deja proiectat în spirit şi a modului său poetic de deducţie; când va fi înţeles că între pretenţia primară a spiritului, care susţine o comuniune şi o concordanţă a tuturor părţilor, şi cealaltă pretenţie, care îi cere să iasă din sine şi să se reproducă în altele şi în sine într-o frumoasă evoluţie şi transformare, se naşte cu necesitate o contradicţie, iar această contradicţie îl captivează şi îl îndrumă mereu pe calea către îndeplinire; când va fi înţeles că această comuniune şi legătură genetică a tuturor părţilor, acel conţinut spiritual nici nu ar fi sesizabil dacă nu ar fi diferit gradual de conţinutul sensibil, considerând atât transformarea armonioasă cât şi echivalenţa formei spirituale (a concordanţei

L

[10] Scris în prima jumătate a lui 1800 - n.tr. 46

şi comuniunii), că acea transformare armonioasă, acea aspiraţie ar fi la rândul ei insesizabilă, un joc gratuit de umbre, dacă părţile aflate în transformare nu ar rămâne identice pe parcursul transformării şi aspiraţiei, chiar şi în cazul diferenţei conţinutului sensibil, a formei sensibile; când va fi înţeles că această contradicţie dintre conţinutul spiritual (între legătura genetică a tuturor părţilor) şi forma spirituală (transformarea tuturor părţilor), dintre repausul şi aspiraţia spiritului îşi găseşte soluţia în faptul că tocmai prin aspiraţia spiritului, prin transformarea formei spirituale, forma materiei rămâne identică în toate părţile şi că această formă a materiei înlocuieşte exact ceea ce trebuie să se piardă din legătura genetică primară a părţilor pe parcursul transformării armonioase, ea constituind conţinutul obiectiv în contrast cu forma spirituală şi dându-i acesteia întreaga ei signi-fianţă, şi, pe de altă parte, în faptul că transformarea materială a materiei, care însoţeşte eternitatea conţinutului spiritual, şi complexitatea acesteia corespund cerinţelor pe care spiritul le are în decursul transformării şi care

sunt îngrădite mereu prin cerinţa de unitate şi eternitate, că tocmai această transformare materială constituie forma obiectivă, înfăţişarea, în contrast cu conţinutul spiritual; când va fi înţeles că pe de altă parte contradicţia dintre transformarea materială şi identitatea materială poate fi soluţionată prin faptul că pierderea de identitate materială[11]

[11] Identitatea materială? Ea trebuie să fie iniţial pentru materie, înaintea transformării, ceea ce în spirit corespunde unităţii dinaintea transformării ideale; ea trebuie să fie punctul sensibil convergent al tuturor părţilor. Şi materia trebuie, ca şi spiritul, să fie însuşită şi reţinută din liber interes de

(pierderea presupusei impresii de ansamblu) este înlocuită în evoluţia pasională, neîntreruptă, prin conţinutul spiritual mereu prezent şi care echilibrează totul, iar ceea ce se pierde din diversitatea materială, ca urmare a aspiraţiei accelerate către punctul principal şi către impresie şi ca urmare a acestei identităţi materiale, este înlocuit prin forma spirituală ideală aflată în continuă schimbare; când va fi înţeles că, în altă ordine de idei, tocmai contradicţia dintre conţinutul spiritual imobil şi forma spirituală schimbătoare, ca şi cea dintre transformarea materială şi aspiraţia identică materială către momentul principal, oricât de ireconciliabile ar fi ele, este cea care le face sesizabile pe toate; când va fi înţeles în sfârşit modul în care contradicţia dintre conţinutul spirit aal şi forma ideală pe de o parte, şi cea dintre trans-

către poet, dacă este prezentă în întreaga sa fiinţă, dacă impresia pe care a făcut-o asupra poetului, prima plăcere - care ar putea fi şi întâmplătoare - a fost cercetată şi găsită ca fiind receptivă pentru tratarea spiritului şi eficientă, potrivită pentru scopul urmărit, anume cel ca spiritul să se reproducă în sine şi în altele, şi dacă după această cercetare materia este din nou simţită, generată din nou în toate părţile sale şi cuprinsă într-un efect încă nerostit, doar simţit. Iar acest efect constituie de fapt identitatea materiei, pentru că în ea se concentrează toate părţile. Dar acest gfect rămâne nedefinit, materia încă nu este dezvoltată. Ea trebuie exprimată clar în toate părţile sale, reducându-se astfel vitalitatea impresiei sale de ansamblu. Asta deoarece în efectul neexprimat materia este cunoscută poetului, dar nu şi altora. Pe deasupra, în efectul neexprimat reproducerea spiritului încă nu s-a realizat cu adevărat, efectul dându-i spiritului doar capacitatea imanentă materiei de a cunoaşte şi tendinţa de a realiza reproducerea. Materia trebuie deci dispersată, impresia de ansamblu oprită, iar identitatea trebuie să devină o aspiraţie dinspre un punct către celălalt, impresia de ansamblu constituindu-se astfel încât punctul de pornire, cel central şi cel final se regăsesc în cea mai intimă relaţie, iar la sfârşit punctul final revine asupra celui de pornire iar acesta revine asupra celui central.

formarea materială şi aspiraţia identică pe de altă parte, se reunesc în punctele de repaus şi în momentele principale în care, cu toate că nu pot fi reconciliate, devin sesizabile şi sunt sesizate tocmai aici şi tocmai din acest motiv; când va fi înţeles acest lucru, atunci tot ce va conta pentru el va fi receptivitatea materiei pentru conţinutul ideal şi pentru forma ideală. Dacă este sigur şi conştient atât de una, cât şi de cealaltă, de receptivitatea materiei cât şi de spirit, atunci această receptivitate se va regăsi cu siguranţă în momentul principal.

Cum trebuie însă să fie constituită materia care să poată fi receptivă la ideal, la conţinutul acestuia, la metaforă şi la forma ei, la transcendenţă?

Materia este ori o serie de întâmplări, de intuiţii, de realităţi ce pot fi descrise, creionate obiectiv sau subiectiv, sau o serie de încercări, de reprezentări, de gânduri, sau de emoţii, de necesităţi caracterizate subiectiv sau obiectiv, sau o serie de fantezii, de posibilităţi ce pot fi constituite subiectiv sau obiectiv.[12] în toate trei cazurile, materia trebuie să fie capabilă de tratarea ideală dacă există un fond real al întâmplărilor, al intuiţiilor care trebuie narate, descrise, sau al gândurilor şi emoţiilor care trebuie creionate, sau al fanteziilor care trebuie create, dacă întâmplările sau intuiţiile se nasc din străduanii drepte,

[12] Dacă este senzaţie, atunci expunerea este plastică, iar tratarea spirituală se arată episodic.
Dacă semnificaţia este intuiţie intelectuală, atunci expresia, materialul, este pasională, iar tratarea spirituală se arată mai mult în stil.
Dacă semnificaţia este un scop în sine, atunci expresia este senzorială, iar tratarea liberă este metaforică.

gândurile şi emoţiile dintr-un lucru just, fanteziile dintr-o senzaţie frumoasă. Acest fond al poeziei, semnificaţia sa, constituie puntea dintre expresie, obiectul redat, materia senzorială,

dintre ceea ce este de fapt exprimat în poezie, şi spirit, tratarea ideală. Semnificaţia poeziei poate fi înţeleasă în două feluri, aşa cum şi spiritul, idealul, cum şi materia, expunerea, pot fi înţelese în două feluri, şi anume ca aplicate sau neaplicate. Neaplicate, aceste cuvinte nu înseamnă nimic altceva decât metodologia poetică, aşa cum poate fi ea observată în oricare activitate cu adevărat poetică ca fiind genială şi condusă de judecată; aplicate, acele cuvinte semnifică potrivirea respectivei raze de activitate poetică cu acea metodologie, posibilitatea proprie a elementului de a realiza acea metodologie, astfel încât se poate spune că în respectivul element în mod obiectiv şi real idealul este confruntat cu un ideal, viul cu un viu, individualul cu un individual, iar întrebarea care mai rămâne deschisă este doar ce înţelegem prin această rază de activitate. în ea şi prin ea se realizează activitatea şi metodologia poetică respectivă, ea este vehiculul spiritului, cel prin care acesta se reproduce în sine şi în altele. îr sine, raza de activitate este- mai largă decât spiritul poetic, însă nu pentru sine. Privit în contextul lumii, ea este mai largă; însă în măsura în care este reţinută şi însuşită de către poet, ea este subordonată. Ea este opusă activităţii poetice prin tendinţa sa, prin conţinutul aspiraţiei sale, iar poetul este prea uşor indus în eroare de către materia ei, aceasta opunându-se, extrasă din conexiunea lumii vii, îngrădirii poetice, nedorind să-i servească spiritului doar ca vehicul. Chiar dacă alegerea făcută a 50
fost bună, prima evoluţie a materiei va fi, relativ la sine, opoziţie şi imbold, iar relativ la actul poetic va fi împlinire, astfel încât cea de-a doua evoluţie a sa va trebui să rămână parţial neîmplinită şi parţial împlinită.
Trebuie însă văzut cum, neluând în seamă contradicţia în care se găseşte spiritul poetic în activitatea sa cu respectivul element şi cu sfera de activitate, aceasta din urmă favorizează totuşi spiritul poetic, şi cum se rezolvă acest conflict, cum în elementul pe care poetul şi 1-a ales drept vehicul se regăseşte totuşi o receptivitate pentru activitatea poetică şi cum realizează sfera de acţiune în sine toate cerinţele, întreaga metodologie poetică în metaforicul, în hiperbolicul[13] ei şi în caracterul ei, în reciprocitate cu elementul care în tendinţa lui iniţială îi rezistă şi i se opune, dar cu care se reuneşte în punctul central.
între expresie (expunere) şi tratarea ideală liberă se situează motivul, semnificaţia poeziei. Aceasta este cea care îi conferă poeziei gravitatea, soliditatea, realismul, ea are grijă ca în cadrul poeziei tratarea ideală liberă să nu devină o artificialitate vidă, iar expunerea - o deşertăciune. Ea este spiritual-senzo-rialul, formal-materialul poeziei. Şi dacă tratarea ideală este unificatoare prin metaforicul, prin transcendenţa, prin episodicul ei, iar expresia, expunerea este separatoare prin caracterul, prin pasiunea, prin individualităţile ei, atunci semnificaţia se află

[13] „Hiperbolic", derivat din cuvântul grec „wteppo^Aeiv" (a arunca peste), nu apare aici în sensul de „exagerat", ci de „autodepăşire" - n.tr.

exact între ele. Caracteristica ei este că îşi este opusă sieşi pretutindeni; că, pe când spiritul compară şi separă tot ce este opus, respectiv unitar din perspectiva formei, semnificaţia fixează tot ce este liber, generalizează tot ce este particular, şi asta pentru că din punctul său de vedere obiectul tratat nu este doar un tot individual, nici un tot legat cu opusul armonios într-o totalitate, ci un tot în sine, şi pentru că legătura cu opusul armonios este posibilă şi folosind ceva opus din punctul de vedere al tendinţei individuale, al conţinutului şi nu al formei. O altă caracteristică este aceea că prin opunerea, prin atingerea extremelor acestea sunt unite, însă nu pentru că ar fi comparabile în privinţa conţinutului, ci a direcţiei şi gradului opoziţiei, astfel încât semnificaţia compară chiar şi cele mai contradictorii obiecte, fiind pe deplin hiperbolică; evoluţia ei nu se petrece printr-o opoziţie a formei în care între elemente este o legătură de conţinut, ci printr-o opoziţie a conţinutului în care formele celor două sunt identice, astfel încât tendinţe naive şi eroice şi ideale sunt contradictorii în obiectul tendinţei lor, dar comparabile în forma contradicţiei şi a tendinţei şi unitare conform legii actului, deci unitare în cel mai general mod, în viaţă.

Tocmai prin această metodă hiperbolică conform căreia idealul, opusul şi corelatul armonios nu sunt privite doar ca viaţă frumoasa., ci şi ca viaţă în sine, deci şi capabile de o altă stare, dar nu o altă stare armonios opusă, ci de una cu adevărat opusă, de o extremă, astfel încât această nouă stare să fie comparabilă cu cea anterioară numai prin ideea vieţii în sine, - tocmai prin aceasta poetul dă un punct de plecare idealului, o direcţie, o 52
semnificaţie. Idealul sub această formă este fondul subiectiv al poeziei, cel de la care se porneşte şi care contează, şi pentru că viaţa ideală interioară poate fi concepută în diferite nuanţe, ca viaţă în sine, privită drept ceva generalizabil, transformabil, divizibil, există şi mai multe tipuri ale fundamentării subiective. Ori dispoziţia ideală este concepută drept senzaţie, şi atunci ea constituie fondul subiectiv al poeziei, dispoziţia principală a poetului, fiind privită din perspectiva fundamentării ca un lucru generalizabil tocmai din pricina faptului că este fixată ca emoţie, - ori este fixată ca năzuinţă, şi atunci ea devine dispoziţia principală a poetului în întreaga activitate, ceea ce face ca ea să fie privită drept aptă de împlinire din perspectiva fundamentării, ori este fixată ca intuiţie intelectuală, în acest caz aceasta fiind dispoziţia fundamentală a poetului în toată activitatea, ceea ce face ca ea să fie considerată drept realizabilă. Şi astfel, fundamentarea subiectivă cere şi determină o argumentare obiectivă, pe care totodată o şi pregăteşte. în primul caz deci, materia va fi înţeleasă în primul rând ca ceva general, în al doilea caz ca în-deplinitor, iar în cel de-al treilea ca fiind în curs de desfăşurare.
Odată fixată astfel viaţa poetică ideală liberă şi odată ce îi este dată conform fixării ei semnificaţia, ca fiind genera-lizabilă, îndeplinibilă, realizabilă, odată ce este legată în acest fel de opusul ei direct prin ideea vieţii în sine şi considerată hiperbolic, metodologiei spiritului poetic îi mai lipseşte un punct important prin care, chiar dacă nu-i conferă activităţii sale dispoziţia, tonul, nici semnificaţia şi direcţia, îi conferă totuşi realitatea.
53
Privită ca viaţă poetică pură, viaţa poetică rămâne unitară cu sine în conţinutul său, datorită armoniei în sine şi a deficitului temporal ca ceva împletit cu opusul său armonios. Doar în transformarea formelor ea este opusă, doar în felul aspiraţiei sale şi nu în fundamentul acesteia; ea doar pluteşte sau stagnează sau se repede, este doar mai moderată sau mai destinsă sau mai tensionată, doar mai avântată sau mai orientată sau mai delăsătoare, doar întâmplător mai mult sau mai puţin întreruptă. Privită drept viaţă determinată şi fundamentată prin reflexie poetică, în virtutea ideii vieţii în sine şi a unităţii deficitare, viaţa poetică debutează cu o dispoziţie ideal-caracteristică, nu mai este în sine legată de un opus armonios, ci este prezentă într-o formă determinată, bine conturată, şi evoluează prin intermediul schimbării dispoziţiilor, acolo unde de fiecare dată dispoziţia care urmează este determinată de cea anterioară şi îi este opusă acesteia în privinţa conţinutului, adică conform organelor în care este cuprinsă, câştigând prin aceasta şi în individualitate, generalitate, deplinătate, astfel încât singura legătură dintre diferitele dispoziţii rămâne acel lucru prin care obiectul pur îşi găseşte opusul, şi anume felul aspiraţiei. In concluzie,-viaţa poetică pură nu mai este de găsit, căci în fiecare dintre dispoziţiile schimbătoare ea este legată într-o formă particulară cu opusul său, piezându-şi astfel puritatea; în mare, ea există numai ca viaţă aspirantă, iar conform legii aspiraţiei numai ca viaţă în sine, şi din această perspectivă avem aici de-a face într-adevăr cu un conflict între individual (material), general (formal) şi pur.
54
Puritatea, cuprinsă fiind în orice dispoziţie particulară, intră în conflict cu organul în care este cuprinsă, este în conflict cu puritatea altui organ, în conflict cu schimbarea.
Generalul ca organ particular (ca formă), ca dispoziţie caracteristică, este în conflict cu puritatea pe care o vede în această dispoziţie, este, ca aspiraţie a întregului, în conflict cu puritatea pe care o conţine, iar ca dispoziţie caracteristică se află în conflict cu cea care îi urmează.

Individualul este în conflict cu puritatea pe care o vede, în conflict cu forma cea mai apropiată, iar ca individual contravine generalităţii transformării.
Prin urmare, este imposibil ca metoda spiritului poetic în activitatea sa să se oprească aici. Dacă este metoda adevărată, atunci în ea trebuie găsit încă ceva şi trebuie să ni se dezvăluie faptul că metodologia care îi dă semnificaţie poeziei este doar trecerea de la puritate la acest „ceva" căutat, ca şi de la acesta înapoi la puritate. (Mijloc de legătură între spirit şi semn.) Dacă ceea ce este direct opus spiritului, organul, cel în care sălăşluieşte spiritul şi prin care este făcută posibilă opoziţia, ar putea fi privit şi înţeles nu doar ca cel prin care cele legate armonios sunt opuse formal, ci prin care ele sunt legate formal, dacă ar putea fi privit şi înţeles nu doar ca cel prin care diversele dispoziţii armonioase sunt opuse material şi legate formal, ci prin care sunt atât legate material cât şi opuse formal, dacă ar putea fi privit şi înţeles nu doar ca cel care este, ca liant, numai viaţă formală în sine şi care, fiind particular şi material nu poate lega, ci numai opune şi separa, dacă ar fi conceput ca liant, chiar
55
material fiind, dacă organul spiritului ar putea fi privit drept cel care, pentru a face posibilă opoziţia armonioasă, trebuie să fie receptiv atât pentru unul, ca şi pentru celălalt dintre opuşii armo-nioşi, astfel încât să trebuiască să realizeze şi legătura formală în aceeaşi măsură în care realizează opoziţia formală pentru viaţa pur poetică, să trebuiască să fie şi liant material în aceeaşi măsură în care el este cel care creează opoziţia materială pentru viaţa poetică particulară şi pentru dispoziţiile acesteia, iar limitativul, determinantul să nu fie numai negativ, ci şi pozitiv, astfel încât organul spiritului să fie, în cazul legăturii armonioase, opus ambilor termeni când aceştia sunt consideraţi separat; în caz contrar, când ei sunt gândiţi împreună, el reprezentând unitatea lor, atunci acel act al spiritului care duce în privinţa semnificaţiei la un simplu conflict general va fi la fel de mult unul unificator pe cât a fost unul dezbinator.
Cum este el însă înţeles în această calitate? Drept posibil şi necesar? Oricum, nu doar prin viaţă în sine, căci astfel este el în cazul în care este privit numai ca opunând material şi legând formal, determinând viaţa în mod direct. Şi nici doar prin unitate în sine, căci astfel este el în cazul în care este privit doar ca opunând formal, ci în noţiunea unităţii unitarului, astfel încât ambele părţi ale legăturii armonioase sunt prezente în punctul de despărţire şi de unire, şi astfel încât spiritul să fie sesizabil în infinitatea sa în punctul acesta, el apărând prin opoziţie drept finit, astfel încât puritatea, contradictorie organului în sine, să-şi fie sieşi actuală şi prin aceasta să devină vie; astfel, acolo unde avem de-a face cu dispoziţii diferite, cea imediat următoare 56
dispoziţiei de bază este doar punctul prelungit care duce la punctul principal, acolo unde se întâlnesc dispoziţiile opuse armonios. Deci, tocmai în cea mai puternică contradicţie, în contradicţia dintre prima dispoziţie, cea ideală, şi cea de-a doua, cea artistic-reflectată, în opoziţia cea mai materială (cea care apare între părţile legăturii armonioase, care converg în punctul central, între spirit şi viaţă), cea care-şi este opusă sieşi (privitor la punctul de convergenţă spre care tinde) în actele conflictuale, evolutive ale spiritului care apar din caracterul reciproc al dispoziţiilor opuse armonios, tocmai aici infinitul absolut se exprimă în modul cel mai palpabil, mai negativ-pozitiv şi hiperbolic. Prin această contradicţie dintre exprimarea infinitului în evoluţia sa conflictuală spre punct şi atingerea punctului, intimitatea şi distincţia simultană a senzaţiilor aflate la baza opoziţiei armonioase vii este înlocuită şi este expusă în acelaşi timp mai clar, mai structurat, mai general, de către conştiinţa liberă, ca o lume proprie după formă, ca o lume în lume şi astfel ca voce a veşniciei adresată veşniciei.
Spiritul poetic nu se poate mulţumi numai cu metodologia pe care o observă în activitatea sa, cu o viaţă opus-armo-nioasă, nici numai cu înţelegerea şi reţinerea acesteia prin opoziţie hiperbolică. Când spiritul a ajuns la acest nivel, dacă activitatea sa nu duce lipsă nici de unitate armonioasă, nici de semnificaţie şi energie sau de spirit armonios în sine, nici de trans-

formare armonioasă, atunci este necesar, dacă nu este dezirabil ca unitatea (în măsura în care ea poate fi considerată în sine) să se neutralizeze pe sine însăşi, ca nediferenţiabilă, şi să devină
57
eternitate vidă, sau să-şi piardă, într-un schimb de contradicţii, fie ele oricât de armonioase, identitatea, adică să înceteze a fi un întreg şi o unitate, ci să se fragmenteze într-o infinitate de momente izolate (un fel de şir de atomi), atunci, spun eu, este necesar ca spiritul poetic să-şi stabilească, la unitatea sa şi la progresul său armonios, şi un criteriu infinit, iar în activitatea sa o unitate prin care străbate totul, înainte şi înapoi, într-un progres şi o transformare armonioase, şi, prin relaţia sa strânsă, caracteristică, cu această unitate, să câştige nu doar o coerenţă obiectivă, pentru privitor, ci şi o coerenţă simţită şi simţibilă şi o identitate în schimbul contradicţiilor. Sarcina de pe urmă a spiritului poetic este ca în cadrul transformării să păstreze un fir, o amintire, pentru ca spiritul să-şi rămână actual niciodată în momente singulare, ci mereu, în fiece moment şi în dispoziţii diferite, la fel cum îşi este actual în unitatea infinită care este odată punctul de despărţire a unităţii ca unitate, ca mai apoi să fie punctul de unire al unităţii ca opoziţie, iar mai apoi să fie în sfârşit ambele simultan, astfel încât în ea opusul armonios nu este simţit ca fiind opus, ca unitate, şi nici ca fiind unit, ca opus, ci este simţit ca ambele reunite, ca fiind opuse unitar, inseparabil, iar simţit fiind, el este inventat. Acest simţ este de fapt caracter poetic, nici geniu şi nici artă, ci individualitate poetică -şi acesteia şi numai ei îi este dată identitatea însufleţirii şi desăvârşirea geniului şi a artei, actualizarea infinitului, momentul divin.
Deci, individualitatea poetică nu e niciodată numai opoziţie a unităţii şi niciodată numai relaţie, unire a părţilor aflate în 58

opoziţie, în schimbare; în ea, opusul şi unitatea sunt inseparabile. In acest caz, ea poate, în puritatea ei şi în totalitatea ei subiectivă, ca sens originar, să fie pasivă în actele opoziţiei şi unirii prin care este activă în viaţa armonios-opusă, însă în actul ei de pe urmă, în care armonios-opusul este înţeles ca opus armonios, iar unitarul, ca relaţie reciprocă în sine, este înţeles ca unitar, în acest act nu poate şi nu are voie să fie înţeleasă prin sine, să-şi devină propriul obiect, dacă nu se vrea să devină, în locul unei unităţi infinit de unitare şi de vii, o unitate lipsită de viaţă şi letală, devenită infinit pozitivă; căci dacă unitatea şi opoziţia sunt în ea inseparabil legate şi o unitate, atunci ea nu poate să apară reflexiei nici ca unitate capabilă de contradicţie, nici ca opoziţie ce poate fi legată, cu alte cuvinte nu poate să apară deloc, sau numai în caracterul unui nimic pozitiv, a unei stagnări infinite, şi este hiperbola tuturor hiperbolelor, cea mai temerară şi ultima încercare a spiritului poetic, dacă face el vreodată în metoda lui acest pas, de a înţelege individualitatea poetică originară, eul poetic, o încercare prin care ar anula această individualitate şi obiectul ei pur, unitarul şi viul, viaţa armonioasă, reciproc activă. Şi totuşi el trebuie să facă acest lucru, căci dacă tot ceea ce este el în activitatea sa, este şi trebuie să fie aşa graţie libertăţii sale, creând o lume proprie, iar instinctul face parte în mod natural din lumea propriu-zisă, deci dacă trebuie să fie aşa, graţie libertăţii, atunci trebuie să se şi asigure de individualitatea sa. Cum însă el nu o poate cunoaşte prin sine şi în sine, este necesar un obiect extern prin care individualitatea pură este determinată să adopte un singur caracter dintre mai
59

multe caractere, care să nu fie nici numai contradictorii, nici numai relaţionale, ci caractere poetice, pe care le poate adopta, astfel încât tocmai aleasa individualitate şi caracterul ei determinat prin materialul ales pot fi recunoscute atât după individualitatea pură, cât şi după celelalte caractere şi pot fi reţinute graţie libertăţii.

(în cadrul naturii subiective, eul se poate cunoaşte pe sine doar ca în opoziţie sau în relaţie fiind; în cadrul naturii subiective nu se poate însă cunoaşte pe sine ca eu poetic în triplă calitate, căci aşa cum apare el în cadrul naturii subiective şi cum este el deosebit, în sine şi prin sine, de sine însuşi, ceea ce este cunoscut trebuie să alcătuiască întotdeauna doar împreună cu cel care cunoaşte şi cu cunoaşterea acea triplă natură a eului poetic. Nici ca ceea ce este cunoscut, înţeles aşa de către cel care cunoaşte, nici ca cel care cunoaşte, înţeles de către cel care cunoaşte, nici înţeles ca ceea ce este cunoscut şi cel care cunoaşte de către cunoaştere, nici înţeles drept cunoaştere de către cel care cunoaşte, în nici una din aceste calităţi gândite separat, el nu este conceput ca eu poetic pur în tripla sa natură, fiind, ca opunând - opusul armonios, ca unind (formal) - armonios-opusul, ca înţelegând armonios-opusul într-o unitate - opoziţia şi unirea, ci dimpotrivă el rămâne cu sine şi pentru sine într-o contradicţie reală.[1] Deci doar în măsura în care nu este deosebit

[14] Prin faptul că eul se diferenţiază în natura sa subiectivă de sine însuşi şi se pune pe sine ca unitatea opunătoare din armonios-opus, în măsura în care acesta este armonios, sau ca unitate reunitoare în armonios-opus, în măsura în care acesta este opus, el trebuie ori să nege realitatea opoziţiei, a diferenţei, în 60

de sine însuşi şi în şi prin sine, dacă este făcut distinctiv doar prin determinarea unui terţ, dacă acest terţ, în măsura în care a fost ales graţie libertăţii, în măsura în care nici în efectele şi determinările sale individualitatea pură nu este anulată, ci poate

care se recunoaşte pe sine, şi să considere diferenţierea în cadrul naturii subiective drept o amăgire şi un capriciu, pe care şi-o imaginează pentru sine drept o unitate pentru a-şi recunoaşte identitatea, în acest caz şi identitatea fiind, ca recunoscută din aceasta, o amăgire, nu se recunoaşte pe sine, nu este unitate, ori presupune diferenţierea de sine însuşi ca (dogmatic) reală, astfel încât eul se comportă ca diferenţiator sau ca unificator, după cum găseşte în natura sa subiectivă ceva de diferenţiat sau ceva de unit; cu alte cuvinte, se pune pe sine, ca diferenţiator sau unificator, în dependenţă, iar pentru că acest lucru are loc în natura sa subiectivă, de care nu poate face abstracţie fără a se anula pe sine, în dependenţă absolută în actele sale, astfel încât nu se recunoaşte, nici ca opunând şi nici ca unificator, pe sine însuşi, actul său. în acest caz, nu se poate cunoaşte drept identic, diferitele acte în care este el prezent nefiind actele sale , nici nu se poate pune ca fiind cuprins în aceste acte, pentru că aceste acte nu depind de el, nu eul este cel deosebit de sine, ci natura lui, în care se comportă ca atare, purtat.

însă dacă eul ar dori să se pună ca fiind identic cu armonios-opusul naturii sale, (să taie contradicţia dintre artă şi geniu, libertate şi necesitate organică, acest veşnic nod, cu o lovitură de sabie), nu ar duce la nimic; căci dacă diferenţa opunerii şi unirii nu este reală, atunci nici eul nu este cognoscibil (în unitate) în viaţa sa armonios-opusă, nici viaţa armonios-opusă în eu; dacă diferenţa este reală, atunci din nou eul nu este cognoscibil ca unitate în opusul armonios, prin sine, fiind purtat, şi nici armonios-opusul nu este cognoscibil ca unitate în eul său, căci acesta este cognoscibil ca purtat fiind, nu ca unitate.

Totul se rezumă prin urmare la faptul că eul nu trebuie să rămână în relaţie reciprocă numai cu natura lui subiectivă, de la care nu poate face abstracţie fără a se anula, că trebuie să-şi aleagă conform libertăţii sale un obiect de la care poate face , dacă dorește, abstracţie, pentru a fi determinat cât mai potrivit de acesta şi pe care să îl determine.

Aici se află posibilitatea ca eul să devină cognoscibil ca unitate în viaţa armonios-opusă, iar armonios-opusul să devină cognoscibil ca unitate în eu într-o individualitate (poetică) pură. Viaţa subiectivă devine individualitate liberă, ajunge la unitate şi identitate pentru sine însăşi doar prin alegerea unui obiect.

61

recunoaşte acest terţ, considerându-se în acelaşi timp pe sine drept determinată printr-o alegere, ca individualitate empiric-individualizată şi caracterizată, doar atunci este posibil ca eul să apară în viaţa armonios-opusă ca unitate şi viceversa, ca armo-nios-opusul să apară în eu ca unitate şi să devină obiect într-o individualitate frumoasă.)

a) însă cum este posibil? în general?

b) Dacă este posibil *in* acest fel, ca eul să se recunoască şi să se comporte într-o individualitate poetică, ce rezultat se deduce de aici pentru expunerea poetică? - Eul recunoaşte în triplele încercări subiective şi obiective tendinţa spre o unitate pură.

a) Dacă omul a trăit în această singurătate, în această viaţă cu sine însuşi, această stare de mijloc între o relaţie naturală cu o lume prezentă natural şi între relaţia mai înaltă cu o lume prezentă şi ea natural, însă aleasă prin liber arbitru să devină sferă, o lume cunoscută dinainte şi care nu îl determină pe om, cu toate influenţele ei, fără voia lui, dacă a trăit în acea stare de

mijloc dintre copilărie şi umanitate matură, dintre viaţa mecanic frumoasă şi viaţa uman frumoasă, o -viaţă frumoasă graţie libertăţii, şi a cunoscut această stare de mijloc, înţelegând că trebuie practic să se menţină în contradicţie cu sine însuşi, într-un conflict necesar 1) al tendinţei către individualitate şi identitate, 2) al tendinţei către însemnătate şi diferenţiere, 3) al tendinţei către armonie, şi văzând cum în acest conflict fiecare dintre aceste tendinţe trebuie să se anuleze şi să se dovedească a fi irealizabilă, cum trebuie el să se resemneze, să cadă înapoi în 62
copilărie sau să se consume în contradicţii nefructuoase cu sine însuşi dacă va rămâne în această stare, atunci există un lucru care îl scoate din această tristă alternativă, iar problema de a fi liber ca un adolescent, de a trăi în lume ca un copil, problema independenţei unui om cultivat şi a acomodării unui om obişnuit, se dizolvă în respectarea următoarei reguli:
Pune-te prin liberă alegere în opoziţie armonioasă cu o sferă exterioară, aşa cum eşti tu în tine însuţi într-o opoziţie armonioasă, de la natură, însă necunoscută atâta timp cât rămâi în tine însuţi.
Aici, în respectarea acestei reguli, este o deosebire importantă faţă de comportarea din starea precedentă.
în starea precedentă, în cea a singurătăţii, motivul pentru care natura armonios-opusă nu a putut să devină o unitate cognoscibilă era că eul nu putea nici să se pună şi nici să se recunoască, fără a se anula, ca unitate activă, fără a anula realitatea diferenţierii, deci realitatea cunoaşterii, şi nici ca unitate pasivă fără a anula realitatea unităţii, criteriul identităţii ei, adică activitatea, iar faptul că eul, încercând să-şi recunoască unitatea în armonios-opus şi armonios-opusul în unitate, este nevoit să se pună astfel absolut şi dogmatic ca unitate activă sau ca unitate pasivă, provine din faptul că eul, pentru a se recunoaşte pe sine prin sine însuşi, poate înlocui legătura intimă naturală, în care se află cu sine însuşi şi prin care deosebirea îi este îngreunată, doar printr-o distincţie nenaturală (anulatoare de sine), pentru că este de la natură în aşa fel o unitate în diferenţa lui, încât diferenţa necesară cunoaşterii, o diferenţă pe care şi-o alocă prin libertate,
63
este posibilă numai în extreme, deci numai în tendinţă, în încercări de gândire care, realizate în acest fel, s-ar anula singure, şi asta pentru că, pentru a-şi recunoaşte unitatea în (subiectivul) annonios-opus şi armonios-opusul (subiectiv) în unitatea lui, eul trebuie în mod necesar să facă abstracţie de sine, fiind pus în (subiectivul) armonios-opus, şi să reflecteze asupra sa, nefiind pus în armonios-opusul subiectiv, şi viceversa. Cum însă nu poate face această abstracţie de existenţa sa în armonios-opusul subiectiv şi această reflexie despre nonexistenţă în şinele lui, fără a se anula pe sine şi fără a anula armonios-opusul, fără a anula armoniosul subiectiv şi opusul subiectiv şi unitatea, încercările pe care le face totuşi în acest fel trebuie să fie şi ele asemenea încercări care, realizate în acest fel, s-ar autoanula.
Deci aceasta este diferenţa dintre starea singurătăţii (a presimţirii fiinţei sale) şi noua stare în care omul se pune, prin liber arbitru, în opoziţie armonioasă cu sfera lui exterioară, astfel încât poate, tocmai pentru că nu este legat cu aceasta într-un mod prea intim, să facă abstracţie de aceasta şi de sine, în măsura în care este pus în ea, şi poate să reflecteze asupra lui, în măsura în care nu este pus în ea; acesta este motivul pentru care el iese din sine, aceasta e regula pentru metodologia lui în lumea exterioară. în acest fel, omul îşi îndeplineşte destinul şi anume acela al cunoaşterii armonios-opusului din sine, din unitatea şi individualitatea sa, şi, invers, cunoaşterea identităţii sale, a unităţii şi individualităţii sale din armonios-opus.
Aceasta este adevărata libertate a fiinţei sale, şi dacă nu depinde prea mult de această sferă armonios-opusă exterioară, dacă nu devine identic 64
cu ea, aşa cum e cu sine, astfel încât să nu mai poată face în veci abstracţie de ea, şi nici nu depinde prea mult de sine pentru a mai putea face prea mare abstracţie de sine ca independent, dacă nu reflectează prea mult asupra sa şi nici asupra sferei şi timpului său, atunci el este pe

drumul cel bun către destinul său. Copilăria vieţii obişnuite, cea în care era identic cu lumea şi nu putea face abstracţie de ea în nici un fel, când era fără de libertate şi de aceea lipsit atât de cunoaşterea sinelui din armonios-opus, cât şi a armonios-opusului din sine însuşi, fiind, privit în sine, lipsit de consistenţă, de autonomie, de o identitate originală într-o viaţă pură; această perioadă va fi privită de el ca o perioadă a dorinţelor, în care omul încearcă să se recunoască pe sine în armonios-opus şi pe acesta în sine însuşi, ca o unitate, dându-se cu totul vieţii obiective; însă în care imposibilitatea unei identităţi cognoscibile în armonios-opus se arată în mod obiectiv, la fel cum a fost ea deja arătată subiectiv. Căci, necunos-cându-se în această stare în natura sa subiectivă, fiind numai viaţă obiectivă în mod obiectiv, el nu poate spera să recunoască unitatea în armonios-opus decât procedând în sfera sa, de la care poate face la fel de puţin abstracţie ca omul subiectiv de la sfera sa subiectivă, la fel ca omul subiectiv în sfera sa. Omul este pus în sfera sa ca fiind în armonios-opus. El trebuie să tindă a se recunoaşte pe sine, să încerce să se deosebească în ea de sine însuşi, devenind cel care opune, în măsura în care sfera este armonioasă, şi cel care unifică, în măsura în care ea este opusă, însă încercând să se recunoască în această deosebire, el trebuie ori să nege faţă de sine însuşi realitatea conflictului în care se

4

află cu sine însuşi, şi să considere această metodă conflictuală drept o iluzie şi un arbitrar care se manifestă doar pentru ca el să-şi recunoască identitatea în armonios-opus, această identitate a sa devenind la rândul ei, cunoscută fiind, o iluzie, ori să considere acea diferenţiere drept reală, comportându-se ca unificator sau ca diferenţiator, după cum găseşte în sfera sa ceva de diferenţiat sau de unificat, cu alte cuvinte se pune pe sine ca unificator sau diferenţiator într-o dependenţă şi, pentru că acest lucru se va întâmpla în sfera sa, de la care nu poate face abstracţie fără a se anula pe sine, într-o dependenţă absolută, astfel încât nu poate, nici ca unificator şi nici ca opunător, să-şi recunoască actul ca fiind al său. Nici în acest caz nu se poate recunoaşte ca identic, pentru că diferitele acte în care se regăseşte nu sunt actele sale. Nici nu se poate recunoaşte pe sine, nu este distinct, ci sfera lui este cea în care se manifestă astfel, mecanic. Dar chiar dacă ar vrea să se identifice cu aceasta, să dizolve în cea mai profundă intimitate contradicţia dintre viaţă şi personalitate, contradicţie pe care se străduieşte şi trebuie să se străduiască să o unifice şi să o cunoască în întreg, tot nu ajută la nimic, atâta timp cât se comportă în sfera lui ^astfel încât nu poate face abstracţie de ea, pentru că tocmai de aceea nu se poate recunoaşte decât în extremele opoziţiilor dintre diferenţiere şi unificare, deoarece trăieşte prea profund în sfera sa.
Omul încearcă fără rost să-şi atingă destinul într-o stare prea subiectivă sau prea obiectivă, destin care constă în aceea ca el să se recunoască, unitate fiind, ca inclus într-un armonios-opus-divin, şi invers, să recunoască, ca fiind inclus în sine, ca 66

unitate, divinul, unitatea, armonios-opusul. Căci acest lucru este posibil numai într-un sentiment frumos, divin, sfânt, într-un sentiment care este frumos pentru că ne este numai plăcut şi fericit, numai măreţ şi puternic, numai unitar şi liniştit, ci pentru că este toate acestea în acelaşi timp, şi poate fi numai în acest fel, într-un sentiment care este sfânt pentru că nici nu este devotat în mod altruist obiectului său, nici nu se bazează numai în mod altruist pe temelia lui interioară, şi nici nu pluteşte în mod altruist între temelia lui interioară şi obiectul

lui, şi poate fi numai în acest fel, într-un sentiment care este divin pentru că nu este nici pură conştiinţă, pură reflexie (subiectivă şi obiectivă) cu pierderea vieţii interioare şi exterioare, nici pură tindere (determinată subiectiv sau obiectiv), cu pierderea armoniei interioare şi exterioare, şi nici pură armonie, ca intuiţia intelectuală şi al ei subiect obiect metaforic, mitic, cu pierderea conştiinţei şi a unităţii, ci pentru că este toate acestea simultan, şi poate fi numai aşa, într-un sentiment care este transcendental şi care poate fi numai aşa pentru că, în reunirea şi relaţia reciprocă a calităţilor numite, el nu este nici prea plăcut sau sensibil, nici prea energic sau sălbatic, nici prea intim şi exaltat, nici devotat prea altruist, adică până la uitarea de sine, a obiectului său, nici bazat în mod prea altruist, adică prea arbitrar pe temelia lui interioară, nici plutind prea altruist, adică prea nehotărât şi gol şi nedeterminat între temelia lui interioară şi obiectul lui, nici prea reflectat, prea conştient de sine, prea clar şi tocmai de aceea inconştient de temelia sa interioară şi exterioară; nici prea deplasat, prea mult cuprins în temelia sa interioară şi exterioară,

67

şi tocmai de aceea inconştient de armonia dintre interior şi exterior, nici prea armonios, şi tocmai de aceea prea puţin conştient de sine şi de temelia interioară şi exterioară, tocmai de aceea prea nedeterminat, şi mai puţin receptiv la adevăratul infinit care este determinat de el ca fiind o infinitate reală bine determinată, situată în afara lui însuşi, şi capabil de o durată mai redusă. Pe scurt, fiind prezent în triplă proprietate şi putând fi doar astfel, el este expus mai puţin unilateralităţii vreuneia dintre cele trei proprietăţi. Dimpotrivă, din el se nasc primordial toate acele puteri care posedă acele proprietăţi în mod mai bine determinat şi mai vizibil, dar şi mai izolat, la fel cum acele puteri şi proprietăţi şi exprimările acestora se şi concentrează în el şi câştigă în el şi prin relaţii reciproce, ca organe ale acestuia, o determinare vie, de sine stătătoare şi libertate, ca aparţinând de el şi nelimitându-se, în limitarea sa, la sine însuşi, şi deplinătate, înţeleasă în totalitatea sa, chiar dacă cele trei proprietăţi se exprimă într-o stare mai obiectivă sau subiectivă, ca tendinţe de a recunoaşte armonios-opusul în unitatea vie sau pe aceasta în armonios-opus. Căci tocmai aceste stări diferite reies şi din sentiment, ca unificare a acelora. „

Sugestii pentru exprimare şi limbaj

Limbajul este la fel ca şi cunoaşterea despre care vorbeam şi despre care am spus că în ea unitarul este inclus ca şi unitate, şi invers, şi că este de trei feluri.

68

Atât pentru una, cât şi pentru cealaltă, cel mai frumos moment se află acolo unde regăseşte adevărata expresie, limbajul cel mai plin de spirit, conştiinţa cea mai vie, acolo unde se găseşte trecerea de la o infinitate particulară către infinitatea mai generală.

în aceasta constă acel punct fix, prin care şirului de semne i se determină felul relaţiei lor iar culorilor locale şi iluminării li se determină caracterul şi gradul.

Orice inteipretare a limbajului se reduce astfel la o examinare a celor mai sigure şi pe cât posibil mai concludente semne, care să releve dacă limbajul este cel al unui sentiment real descris frumos.

La fel cum cunoaşterea presimte limbajul, aşa şi limbajul ţine cont de cunoaştere.

Cunoaşterea presimte limbajul după ce 1) a fost un pur sentiment, încă nereflectat, al vieţii, al infinităţii particulare căreia îi aparţine, 2) după ce s-a reprodus în disonanţele cugetării şi tinderii şi poetizării interioare, depăşindu-se pe sine acum, după aceste încercări nereuşite de a se regăsi şi reproduce pe sine lăuntric şi după aceste ascunse presimţiri care trebuie să-şi aibă şi ele timpul lor, regăsindu-se în întreg infinitul, adică devenind stăpână peste viaţa ei interioară şi exterioară prin intermediul dispoziţiei pure, imateriale, al ecoului sentimentului viu originar pe care 1-a avut şi 1-a putut avea datorită efectului împreunat al tuturor încercărilor sale interioare şi acestei superioare sensibilităţi. Tocmai în acest moment, în care

sentimentul viu originar, devenit pură dispoziţie sensibilă la infinit, se află în
69
poziţia unui infinit în infinit, a unui întreg spiritual într-un întreg viu, putem spune că limbajul este presimţit, iar dacă acum urmează reflexia, ca în cazul sentimentului originar, atunci aceasta nu mai descompune şi generalizează, împarte şi copiază până la pura dispoziţie, ci redă inimii tot ce i-a luat, este artă dătătoare de viaţă la fel cum înainte era artă dătătoare de spirit. Ca prin farmec, ea recreează viaţa mai frumoasă, până când va fi la fel ca la început. Destinul şi scopul vieţii este de a evolua din simplitatea originară spre forma ei superioară în care, tocmai de aceea, omul devine părtaş la viaţa infinită, şi în care acesta, fiind elementul cel mai abstract, simte totul cu atât mai intens, pentru ca din această cea mai mare contradicţie şi unire a viului şi spiritualului, a formalului şi a materialului, a subiectului şi obiectului, să-i redea spiritualului viaţa, vieţii forma, omului iubirea şi inima sa, iar lumii sale mulţumirea. Şi în sfârşit, după împlinirea acestei presimţiri şi speranţe că în exprimare a fost prezent acel punct suprem al construcţiei, forma supremă în vitalitatea ei supremă, şi nu doar în sine, ca la începutul exprimării propriu-zise, nici doar în tendinţa sa, ca pe parcursul acesteia, când exprimarea creează viaţa din spirit şi spiritul din viaţă, ci acolo unde a găsit vitalitatea originară în forma ei supremă, forma în care spiritul şi viaţa sunt identice pe ambele părţi şi unde recunoaşte această cucerire a sa, infinitul din infinit; după această ultimă şi terţă împlinire, care nu este doar o naivitate originară a inimii şi a vieţii, în care omul se simte natural ca într-o eternitate limitată, nici doar o naivitate dobândită a spiritului, în care acel sentiment, ajuns o pură dispoziţie formală, cuprinde în sine 70
întreaga eternitate a vieţii (şi este ideal), ci care este un spirit renăscut din eterna viaţă, nu o întâmplare, nu un ideal, ci o operă reuşită, o creaţie, care poate fi găsită doar în exprimarea sa şi care poate fi sperat, în afara exprimării sale, în idealul născut din sentimentul său originar; după această ultimă împlinire, particularul prinde tot mai mult viaţă, infinitul este spiritualizat tot mai mult, până când sentimentul originar devine viaţă, la fel cum în exprimare el începea prin a fi spirit, iar infinitatea atotcuprinzătoare, din care şi-a sorbit vitalitatea, este spiritualizată, la fel cum în exprimare era prezentă ca viaţă. Deci, dacă acesta pare a fi destinul şi scopul vieţii omeneşti în sine, atunci acelaşi este şi destinul şi scopul oricărei şi fiecărei poezii. Şi la fel cum pe acea scară a educaţiei, pe care omul se luptă începând de mic copil, prin încercările sale contradictorii de a atinge forma supremă, pentru a ajunge la ecoul pur al vieţii primare şi pe care se percepe astfel pe sine drept spirit etern în viaţa eternă, la fel cum numai ajuns pe această scară omul intră cu adevărat în viaţă, presimţindu-şi destinul, la fel şi poetul presimte, pe această scară, şi el luptându-se la rândul său pentru a ajunge, dintr-un sentiment originar, prin încercări contradictorii, la ton, la suprema formă pură a acelui sentiment, simţindu-se astfel în viaţa interioară şi exterioară ca fiind una cu acest ton, presimte, deci, propriul său limbaj şi odată cu acesta desăvârşirea propriu-zisă a poeziei, atât a celei prezente cât şi a poeziei în general.

Am spus deja că pe această scară intervine o nouă reflexie care redă inimii tot ceea ce i-a fost răpit, care pentru spiritul poetului şi a viitoarei sale poezii este o artă dătătoare de viaţă,
71
aşa cum pentru sentimentul originar al poetului şi al poeziei sale ea a fost artă dătătoare de spirit. Produsul acestei reflexii creatoare este limbajul. Poetul simţindu-şi viaţa interioară şi exterioară în unitate cu tonul pur al sentimentului său originar şi privind în jur la lumea sa, aceasta îi pare nouă şi necunoscută. Suma tuturor experienţelor sale, a ştiinţei sale, a concepţiilor sale, a gândirii sale, a artei şi naturii, aşa cum se prezintă ea în el şi în afara sa, totul este ca văzut pentru întâia oară, fiind de aceea neînţeles, neclar, dizolvat într-o masă de materie şi viaţă, prezent lui, şi este extrem de important ca, în această clipă, el să nu ia nimic drept dat, să nu pornească de la ceva pozitiv, ca natura şi arta, aşa cum le-a cunoscut şi le percepe el, să nu îi vorbească înainte să existe un limbaj pentru el, adică înainte ca

necunoscutul şi nenumitul din lumea lui să devină cunoscut şi numit prin simplul fapt că este comparat şi considerat concordant cu dispoziţia sa, Pentru că, dacă ar exista înaintea reflexiei asupra materiei infinite şi a formei infinite vreun limbaj al naturii şi artei, atunci prin aceasta poetul nu s-ar mai afla în interiorul sferei sale de activitate, ci ar păşi afară din propria-i creaţie, iar limbajul naturii sau artei,,acel *modus exprimendi* al uneia sau celeilalte, nefiind limbajul său, nu ar fi, în primul rând, un produs al vieţii şi spiritului său, ci ar fi, ca limbaj al artei, odată ce arta mi s-ar dezvălui într-o formă anume, deja un act determinant al reflexiei creatoare artistului, care a constat în faptul că din această lume a sa, din suma vieţii sale interioare şi exterioare, care este mai mult sau mai puţin şi a mea, a luat materia cu care a numit tonurile spiritului său, pentru ca prin 72

acest semn să creeze din dispoziţia sa vitalitatea care-i stătea la bază. Numindu-mi acest semn, el ia din lumea mea materia, mă determină să transmit această materie în semn, diferenţa dintre mine ca determinat şi el ca determinant fiind aceea că el, făcân-du-se înţeles şi inteligibil, evoluează de la dispoziţia moartă, imaterială şi tocmai de aceea mai puţin atacabilă şi conştientă, acest lucru întâmplându-se tocmai pentru că el o defineşte 1) în infinitatea unităţii ei atât după formă, cât şi după materie, 2) în determinarea şi finitudinea ei specifică, 3) în tendinţa ei, în generalitatea particularităţii, 4) în măsura ei, în frumoasa ei particularitate şi unitate şi stabilitate a concordanţei, în proza ei poetică a unui moment de limită universală.

însemnări poetologice

în poezie sentimentul se exprimă...

în poezie sentimentul se exprimă ideal - pasiunea naiv -fantezia energic.

Astfel, idealul din poezie se adresează sentimentului (prin intermediul pasiunii), naivul pasiunii (prin intermediul fanteziei), energicul fanteziei (prin intermediul sentimentului).

poezia naivă.

Tonul de bază. Pasiune, pp.[15] prin intermediul fanteziei.

[1] Notarea „pp." aparţine autorului - n.tr.

Limbajul.

Sentiment Pasiune Fantezie Sentiment Pasiune Fantezie Sentiment. Prin intermediul fanteziei.

Efectul.

Pasiune Fantezie Sentiment Pasiune Fantezie Sentiment Pasiune.

poezia energică.

Tonul de bază. Fantezie, pp. prin intermediul sentimentului.

Limbajul.

Pasiune Fantezie Sentiment Pasiune Fantezie Sentiment Pasiune. în principal prin intermediul sentimentului.

Efectul.

Fantezie Sentiment Pasiune Fantezie Sentiment Pasiune Fantezie.

poezie ideală.

Tonul de bază. Sentiment, pp. prin intermediul pasiunii.

Limbajul. *

Fantezie Sentiment Pasiune Fantezie Sentiment Pasiune Fantezie. în principal prin intermediul pasiunii.

Efectul.

Sentiment Pasiune Fantezie Sentiment Pasiune Fantezie Sentiment.

Fantezie Pasiune Sentiment Fantezie Pasiune Sentiment Fantezie.
prin intermediul sentimentului.
Sentiment Fantezie Pasiune. Sentiment Fantezie Pasiune Sentiment.
Stilul poeziei *Diotima}*[16]

Expresia, caracteristicul...
Expresia, caracteristicul, sensibilul, individualul, banalul poeziei rămâne întotdeauna identic, iar dacă fiecare dintre diferitele părţi este diferită în sine, primul fragment al fiecărei părţi este identic primului fragment celei de-a doua părţi şi a celorlalte, cel de-al treilea fragment fiind identic celui de-al treilea fragment al celorlalte părţi. Stilul, [...][17]
Nu se transformă...
Nu se transformă oare catastrofa ideală în eroic, prin faptul că tonul natural iniţial trece în opusul său?
Nu se transformă oare catastrofa ideală în ideal, prin faptul că tonul eroic iniţial trece în opusul său?
[16] Este vorba despre una dintre cele două poezii care poartă acelaşi titlu, *Diotima,* scrise între anii 1796 - 1798 la Frankfurt, dintre care cea mai veche a rămas neterminată - n.tr.
[17] Aici fragmentul se întrerupe brusc - n.tr.

Nu se transformă oare catastrofa eroică în natural, prin faptul că tonul iniţial ideal trece în opusul său?
Aşa se întâmplă în cazul poeziei epice. Poezia tragică merge cu un ton mai departe, cea lirică foloseşte acest ton ca opus şi revine astfel, în cazul oricărui stil, la tonul ei iniţial sau: poezia epică se termină cu contradicţia sa de la început, cea tragică cu tonul catastrofei sale, cea lirică cu sine însăşi.

Poezia lirică
naiv eroic ideal **x** **x**
ideal naiv eroic
Poezia tragică
ideal naiv eroic
x **x**
eroic ideal naiv
Poezia epică
Eroic ideal naiv
x **x**
Naiv eroic ideal
Liric.
naiv ideal, eroic naiv, ideal eroic - eroic ideal, ideal naiv, naiv eroic, eroic ideal
Tragic.
ideal eroic, naiv ideal, eroic naiv - naiv eroic, eroic ideal, ideal naiv, naiv eroic
Epic.
eroic naiv, ideal eroic, naiv ideal - ideal naiv, naiv, eroic ideal, ideal naiv
Scheme poetologice
naiv ideal

eroic naiv
ideal eroic
eroic ideal
ideal naiv
naiv eroic
eroic ideal

T.

ideal eroic
naiv ideal
eroic naiv
naiv eroic
eroic ideal
ideal naiv
naiv eroic

76
77

Ajax
sau invers.

eroic ideal
ideal naiv
naiv eroic
eroic naiv
ideal eroic
naiv ideal
eroic naiv

Antigona
N.

eroic naiv
ideal eroic
naiv ideal
ideal naiv
naiv eroic
eroic ideal
ideal Naiv.

id. na. er. id./ naiv er. id.

naiv er. id. na./ er. id. na
er. id. n. e./ id. n. er.
id. n. er. id./ n. e. id.
na. er. id. n./ er. **id.** n.
er. id. n. e./ id. n. e.

id. n. e. id./ n. e. id.
78

er. id. na. e./ id. n. e.
id. n. e. id./ na. e. id.
n. e. id. n./ e. id. n.
e. id. n. e./ id. n. e.
id. n. e. id./ n. e. id.
n. e. id. n./ e. id. n.
e. id. n. e./ id. n. e.
n. e. id. n. e. id. n.
e. id. n. e. id. n. e.
id. na. e. id. n. e. id.
n. e. id. n. e. id. n.
e. id. n. e. id. n. e.
i. n. e. id. n. e. id.
n. e. id. n. e. id. n.

1 2 3 4 5 6 7

hinh inhi nhin hinh inhi nhin hinh

1 2 3 4 5 6 7

hinhinh inhinhi nhinhin hinhinh inhinhi nhinhi hinh.

Poetul tragic...

Poetul tragic are dreptate când îl studiază pe cel liric, cel liric pe cel epic, cel epic pe cel tragic. Asta pentru că în tragic se găseşte perfecţiunea epicului, în liric perfecţiunea tragicului, în epic perfecţiunea liricului. Dacă perfecţiunea lor laolaltă este o
79
expresie amestecată a tuturora, totuşi, în fiecare, una dintre părţi este cea mai evidentă.

Poezia lirică...

Poezia lirică, aparent ideală, este naivă prin semnificaţia ei. Ea este o continuă metaforă a unui unic sentiment.

Poezia epică, aparent naivă, este eroică prin semnificaţia ei.

Poezia tragică, aparent eroică, este ideală prin semnificaţia ei. Ea este metafora unei concepţii intelectuale.

Poezia lirică este cea mai sensibilă în privinţa dispoziţiei sale de bază, aceasta dând dovadă de unitate, fapt pentru care, privită din exterior, poezia lirică nu pare a căuta realitatea şi seninătatea şi farmecul, ci evită atât de mult relaţionarea şi expunerea sensibilă (pentru că tonul de bază tinde exact spre acestea), încât construcţiile şi compunerea ei sunt mai degrabă ciudate şi abstracte, iar energicele disonanţe eroice, în care poezia nu-şi pierde nici realitatea sau vitalitatea ei, cum este cazul în imaginea ideală, şi nici tendinţa ei de înălţare spirituală, ca în expresia nemijlocită, disonanţe ce aduc laolaltă înălţarea şi viaţa, reprezintă anularea contradicţiei în care intră, din cauza faptului că, pe de o parte, nu poate şi nu vrea să cadă în sensibil, iar pe de altă parte nu poate şi nu vrea să-şi nege tonul ei de bază, vitalitatea interioară. însă dacă tonul ei de bază este mai eroic, mai consistent, cum este de exemplu cel al unui imn al lui
80
18
Pindar închinat lui Dagoras , având deci mai puţin de pierdut din idealitatea sa, atunci

începutul ei este naiv; dacă tonul este mai ideal, mai legat de caracterul artistic, de tonul figurat, atunci începutul este eroic; iar dacă tonul este cel mai profund, având de pierdut din conţinut, dar chiar mai mult decât atât, din înălţarea spirituală, din puritatea conţinutului, atunci începutul este ideal.
în poezia lirică accentul cade pe limbajul nemijlocit al sentimentului, pe intimitate, pauza pe eroic, ritmul fiind pentru ideal.
Poezia epică, aparent naivă, este cea mai patetică în privinţa dispoziţiei sale de bază; cea eroică este cea mai aorgică[19]; de aceea, ea nu caută, în desfăşurarea ei, în caracterul ei artistic, energia şi mişcarea şi vitalitatea, ci mai degrabă precizia şi liniştea şi metaforicul. Opoziţia dintre dispoziţia ei de bază şi caracterul ei artistic, dintre tonul ei propriu şi cel figurat, metaforic, se dizolvă în ideal, în care nu se pierde pe de o parte vitalitatea lui în aceeaşi măsură ca în caracterul ei artistic mărginit, iar pe de altă parte moderaţia lui ca la exprimarea nemijlocită a tonului. Dacă tonul ei de bază, care poate avea şi el mai multe dispoziţii, este mai ideal, dacă partea de vitalitate pe care o poate pierde nu este prea mare, având de aceea o afinitate pentru organizare, pentru întreg, atunci poezia poate începe cu tonul ei

A 7-a *Odă olimpică* a lui Pindar, scrisă *"pentru Dagoras din Rodos, biruitor în lupta cu pumnii"* - n.tr.
„Aorgic" = neorganizat - n.tr.

de bază, cu cel eroic, |ir|viv aeiSe -*dea*[20] -, şi poate fi eroic-epică. Dacă tonul de bază energic are mai puţină înclinaţie către ideal, dar are o afinitate sporită a caracterului artistic, care este naiv, atunci începutul poeziei este ideal; dacă tonul de bază este atât de strâns legat de caracterul său propriu, încât îşi pierde prin asta înclinaţia spre ideal şi, mai mult, spre naiv, atunci ea începe naiv. Dacă lucrul care face legătura şi mijlocirea între tonul de bază şi caracterul artistic al unei poezii este spiritul poeziei, dacă acesta trebuie respectat cel mai mult, şi dacă în poezia epică acest spirit este idealul, atunci asupra acestuia trebuie să se oprească cel mai mult poezia epică, pentru că accentul trebuie pus pe tonul de bază, care aici este energicul, iar naivul, fiind caracterul artistic, indică direcţia, totul trebuind să se concentreze, să se evidenţieze şi să se individualizeze în acest spirit.
Poezia tragică, aparent eroică, este ideală în privinţa dispoziţiei sale de bază şi tuturor creaţiilor de acest fel trebuie să le stea la bază o unică intuiţie intelectuală, care nu poate fi alta decât acea unitate cu tot ce vieţuieşte, care nu poate fi percepută de simţurile noastre limitate, fiind cel mult presimţită de ele, dar care poate fi recunoscută de spirit şi care rezultă din imposibilitatea unei separări şi singularizări absolute; această intuiţie se exprimă cel mai lesne afirmând că adevărata separare, şi cu ea tot ce este cu adevărat material, trecător, la fel ca şi legătura, şi cu ea tot ce este cu adevărat spiritual, statornic, obiectivul în

^^

[20] începutul *Iliadei:* "Cântă, zeiţă, mânia" - n.tr. 82

sine ca şi subiectivul în sine, sunt numai o stare a unităţii originare, în care aceasta se află pentru că este nevoită să iasă din sine, din pricina repausului care nu poate avea loc aici, tipul legăturii neavând voie să rămână mereu acelaşi, din cauza materiei, pentru că părţile unităţii nu au voie să rămână mereu în aceeaşi relaţie mai apropiată sau mai îndepărtată, pentru ca totul să întâlnească totul, fiecare dintre aceste părţi să aibă dreptul la întreaga lor viaţă şi să fie astfel împlinite în aceeaşi măsură ca şi întregul, întregul particularizându-se în aceeaşi măsură ca şi părţile, părţile câştigând conţinut, viaţă, simţindu-se pe sine în procesul acesta, iar întregul câştigând profunzime, vitalitate, împli-nindu-se în proces. Este o lege eternă că întregul plin de conţinut nu se simte pe sine în întregimea sa cu aceeaşi fermitate şi vitalitate, în aceeaşi unitate sensibilă ca şi părţile sale care reprezintă şi ele un întreg, dar cu legături mai slabe, astfel că se poate spune că numai atunci când vitalitatea, fermitatea, unitatea părţilor din momentul în care se face simţit întregul lor depăşesc limita acestuia, devenind pasivitate, singularizare absolută, întregul se simte în aceste părţi atât de viu şi sigur pe cât erau ele într-o stare de repaus, dar şi de mişcare, în deplinătatea lor limitată (cum este de exemplu dispoziţia

lirică (individuală), unde lumea individuală, cu viaţa ei, atingând desăvârşirea şi unitatea ei cea mai pură, tinde să se dizolve, părând să dispară în punctul în care se individualizează, în partea în care converg toate părţile sale, în sentimentul cel mai intim în care lumea individuală ajunge să se simtă pe sine în desăvârşirea ei, şi în care unitatea mai individuală este prezentă mai vie şi mai fermă acolo unde
83
cel ce simte şi cel simţit caută să se separe unul de celălalt). Prin urmare, sensibilitatea întregului se schimbă odată cu schimbarea separaţiei dintre părţi şi din centrul acestora, în care părţile şi întregul sunt cele mai sensibile. Unitatea prezentă în intuiţia intelectuală se sensibilizează în aceeaşi măsură în care iese din sine, în care are loc separaţia părţilor care se separă numai pentru că se simt prea unite în întreg, când se apropie prea mult de punctul central, sau pentru că se simt prea puţin unite, din perspectiva desăvârşirii, când sunt numai părţi alăturate şi sunt prea îndepărtate de punctul central, sau pentru că, din perspectiva vitalităţii, nu sunt nici părţi alăturate în sensul numit, nici părţi esenţiale în sensul numit, ci sunt părţi încă nedevenite, separabile. Aici, în excesul de spirit din unitate şi în înclinaţia sa către materialitate, în tendinţa aorgicului, infinitului separabil care include tot ce este organic, pentru că orice lucru particular şi cu o existenţă necesară face necesar un lucru neparticular, o existenţă nenecesară, deci în această tendinţă a infinitului separabil după separare, care în starea supremei unităţi a organicului se transmite părţilor conţinute de aceasta, în acest necesar capriciu al lui Zeus se află de fapt începutul ideal al adevăratei separări.
De aici, ea continuă până acolo unde părţile se află în cea mai mare tensiune, unde opoziţia dintre ele este cea mai mare. Din această opoziţie, ea se întoarce din nou în sine însăşi, şi anume acolo unde părţile, cel puţin cele iniţial intime, îşi anulează individualitatea ca părţi în această stare a totalităţii şi unde se naşte o nouă unitate. Trecerea constă tocmai în suprema ten-84

siune a opoziţiei. Cele două procese de sens contrar se deosebesc prin aceea că primul este mai ideal, cel de-al doilea mai real, în primul, motivul este determinativ, reflectat ideal, mai degrabă din perspectiva întregului decât al individualului, în cel de-al doilea, acesta rezultând din paskine şi individualitate.
Daca intuiţia intelectuală este mai subiectivă şi separarea porneşte în primul rând de la părţile centrale, ca în *Antigona,* stilul este liric; dacă porneşte mai degrabă de la părţile secundare şi este mai obiectivă, atunci stilul este epic; dacă porneşte de la divizibilul suprem, de la Zeus, ca în *Oedip,* atunci este tragic.
în fiecare gen poetic, epic, tragic şi liric, un ton de bază mai plin de conţinut se va exprima într-un stil naiv, unul mai intensiv, mai sentimental se va exprima într-unui ideal, iar unul mai spiritual într-un stil energic; căci, dacă în tonul de bază mai spiritual separarea porneşte de la infinit, ea trebuie mai întâi să acţioneze asupra părţilor centrale, asupra centrului, să se comunice acestora, iar dacă separarea este una receptată, ea nu se poate exprima constructiv, reproducând propria ei totalitate, ea nu poate decât să reacţioneze şi acesta este începutul energic. Abia prin ea reacţionează partea principală opusă, afectată şi ea de separarea iniţială, care însă, fiind mai receptivă, nu a reprodus-o cu aceeaşi promptitudine şi a reacţionat abia acum; prin acţiunea şi reacţiunea părţilor principale, cele secundare, cuprinse la rândul lor de separarea iniţială, însă numai până la nivelul unei tendinţe către schimbare, sunt aduse acum la o reală expri-
85
mare, care le cuprinde implicit şi pe cele principale, totul continuând până când ceea ce a declanşat iniţial separarea s-a exprimat pe deplin.
Dacă separarea porneşte de la centru, atunci ea are loc ori prin intermediul părţii principale, mai receptive, căci astfel aceasta se reproduce în modelarea ideală, separarea [...]

Despre fabula anticilor

Liric tragic epic

22

Despre fabula anticilor.
Principiile lor. Forma acestora. Sistem. Relaţie. Mobilitate.
Forme variate pe care acestea le primesc în ciuda necesităţii modelării lor ca principii.
*
Sensul şi conţinutul acestora. Conţinut mitologic.

Scrisă după 1804 în Homburg - n.tr.

21

[12] Traducere a termenului „mit". Holderlin defineşte fabula, în corespondenţa sa din 12.3.1804 către Seckendorf drept „concepţie poetică a istoriei" - n.tr. 86

Eroic.
Pur omenesc.
Sensul în sine al fabulelor de acest fel. Morală superioară. Infinitatea înţelepciunii.
Legătura dintre oameni şi spirite. Prin acţiune, natura este istorie.
87

III. TEXTE DESPRE TEORIA TRAGEDIEI

Oda tragică... (Motiv pentru Empedocle)
Oda tragică începe incendiar, spiritul pur, intimitatea pură şi-a depăşit limitele, nu a ţinut în frâu conştiinţa, raţiontarea, sau sensibilitatea fizică, acele relaţii vitale care în mod neoesar şi oricum au, prin întreaga dispoziţie interioară, o încli naţie pentru contact, şi astfel, printr-un exces al intimităţii, s-a născut acel conflict pe care oda tragică îl imaginează chiar de la început pentru a exprima puritatea. Apoi, ea continuă printr-un act miatu-ral, de la extrema diferenţierii şi a nevoii la extrema nedifieren-ţierii, a purităţii, a suprasenzorialului, care pare a nu cun«aşte nici un fel de nevoie, de unde cade mai departe într-o senzo-rialitate pură, într-o intimitate simplă, pentru că pe de o jDarte intimitatea iniţială, cea superioară, divină, îndrăzneaţă apare aici ca o extremă, şi pe de altă parte oda tragică nu mai poate clădea în acelaşi grad al intimităţii excesive pe care-1 avea în tonul «i de început. înţelegând cumva direcţia pe care ar lua-o în acest caz, ea trebuie să treacă din extremele diferenţierii şi ne-diferenpierii
în acea liniştită cumpătare şi sensibilitate în care trebuie în mod
89
necesar să perceapă drept o opoziţie lupta acelei unice cumpătări, deci a tonului ei de la început şi a propriului caracter, şi să şi-o asume pentru a nu sfârşi tragic în această simplitate. Dar tocmai pentru că lupta este percepută drept opoziţie, idealul care leagă aceste două părţi opuse se relevă mai distinct, tonul iniţial este regăsit cu cumpătare şi oda se reîntoarce de aici, printr-o reflexie sau o sensibilitate mai moderată, mai liberă (prin experienţa şi cunoaşterea eterogenului) la tonul ei de la început.
Motiv general

Intimitatea care se exprimă în poezia tragic-dramatică este cea mai profundă. Oda tragică expune intimitatea şi în cele mai pozitive diferenţieri, în opoziţii reale, însă aceste opoziţii sunt prezente mai degrabă numai ca formă şi ca expresie nemijlocită a sentimentului. Motivul pentru care poezia tragică învăluie intimitatea în expunere şi o exprimă în diferenţieri mai dure este că ea exprimă de fapt o intimitate mai profundă, un divin etern. Sentimentul nu se

mai exprimă nemijlocit, nu poetul şi propria sa experienţă sunt cele care apar^chiar dacă orice poezie, deci şi cea tragică, trebuie să se nască din viaţa şi realitatea poetică, din lumea şi sufletul poetului, în caz contrar adevărul curat lipseşte şi nimic nu mai poate fi înţeles şi chemat la viaţă dacă propria viaţă sentimentală şi propria experienţă nu pot fi transpuse într-o altă materie analogă. Deci şi în poezia tragic-dramatică se exteriorizează divinul pe care poetul îl simte şi îl află în lumea sa, şi poezia tragic-dramatică este în el o imagine a
90
viului care este şi a fost prezentă în viaţa lui; însă pe cât această imagine a intimităţii îşi renegă şi trebuie să-şi renege motivul ei principal, la fel cum trebuie să se apropie mereu mai mult de simbol cu cât intimitatea este mai inexprimabilă, mai apropiată de nefas[23], cu cât imaginea trebuie să facă o diferenţă mai dură şi mai clară între om şi elementul pe care acesta îl percepe pentru a păstra sentimentul în limitele sale, pe atât de puţin imaginea are posibilitatea de a exprima sentimentul nemijlocit. Ea trebuie să-1 renege atât din perspectiva formei, cât şi a materialului, materialul trebuie să fie un exemplu mai îndrăzneţ, mai distant al acesteia, forma trebuie să aibă mai degrabă un caracter opozitoriu, separator. Este vorba despre o altă lume, alte împrejurări, caractere străine, însă ca orice parabolă mai îndrăzneaţă ea se adaptează cu atât mai intim materialului de bază, fiind eterogenă doar în înfăţişarea exterioară, pentru că dacă această legătură intimă a parabolei cu materialul, intimitatea caracteristică care stă la baza imaginii, nu ar fi vizibilă, atunci depărtarea acesteia, înfăţişarea ei străină n-ar putea fi explicabilă. Formele străine trebuie să fie cu atât mai vii, cu cât sunt mai străine, şi cu cât materialul vizibil al poeziei se aseamănă mai puţin celui care stă la baza poeziei, sufletului şi lumii poetului, cu atât spiritului, divinului, aşa cum 1-a perceput poetul în lumea lui, îi este permis mai puţin să se renege în materialul artificial, străin. Dar nici în acest material străin şi artificial intimul, divinul nu are voie şi nu se poate exprima altfel decât

[23] „Nefas" = blasfemie, păcat - n.tr.

91
printr-un grad cu atât mai mare al diferenţierii, cu cât este mai intim sentimentul care-i stă la bază. De aceea, 1) tragedia este dramatică din perspectiva materialului ei, adică a) conţine un material terţ, diferit de sufletul şi lumea poetului, pe care acesta 1-a ales considerând destul de mare analogia pentru a transpune în el sentimentul total şi a-1 pune la păstrare aici, ca într-un vas, şi anume într-o siguranţă cu atât mai mare, cu cât acest material este, cu toată analogia, mai străin, căci sentimentul cel mai intim este expus efemerităţii în exact aceeaşi măsură în care el nu trădează adevăratele relaţii temporale şi senzoriale (de aceea este valabilă şi legea lirică conform căreia legătura fizică şi intelectuală este trădată tocmai acolo unde intimitatea este mai puţin profundă, fiind mai uşor de cuprins.) Tocmai de aceea, poetul tragic trădează prin aceea că exprimă cea mai profundă intimitate, propria persoană, întreaga sa subiectivitate, la fel ca şi obiectul prezent lui însuşi, pe toate le transpune în altă obiectivitate (şi chiar şi acolo unde sentimentul total se renegă cel mai mult, în personajul principal care dă tonul dramei, şi în situaţia principală, în care obiectul dramei, destinul îşi relevă cel mai clar misterul, acolo unde drama ia cel mai mult forma omogenităţii în detrimentul eroului,) chiar şi acolo [fragment lipsă în text]

92

Motiv pentru Empedocle

în viaţa pură, natura şi arta se află numai într-o opoziţie armonioasă. Arta este inflorescenţa, desăvârşirea naturii; natura devine divină numai prin legătura cu arta variată dar armonioasă, şi dacă fiecare dintre ele îşi dezvoltă întregul potenţial şi una intră în legătură cu cealaltă, îi acoperă erorile pe care aceasta trebuie să le aibă, pentru a fi pe deplin ceea ce poate fi în particular, atunci s-a atins desăvârşirea, iar divinul se află la mijlocul distanţei dintre natură şi artă. Omul organic, artificial, este desăvârşirea naturii; natura aorgică, dacă este simţită în mod distinct de către omul organizat, educat în mediul lui pur, îi dă acestuia sentimentul desăvârşirii. Dar această viaţă există doar prin sentiment şi nu pentru cunoaştere. Dacă este să

fie cognoscibilă, atunci trebuie să se exprime prin aceea că se desparte în excesul de intimitate, unde părţile opuse se confundă, că organicul, care a cedat prea mult naturii şi şi-a uitat fiinţa şi conştiinţa, trece în extrema spontaneităţii şi artei şi reflexiei, natura în schimb trece, cel puţin în efectele ei asupra omului gânditor, în extrema aorgicului, a ininteligibilului, a imperceptibilului, a nemărginitului, până când prin procesul acţiunilor reciproce cele două părţi unitare se întâlnesc ca la început, numai că natura a devenit mai organică prin omul creator, în speţă prin forţele şi instinctele creatoare, omul în schimb trecând în aorgic, în general, în infinit, în momentul în care cele două părţi opuse, omul generalizat, viu spiritual, artificial aorgic şi perfecţiunea naturii se întâlnesc. Acest sentiment este unul
93
dintre cele mai înalte pe care le poate cunoaşte omul, pentru că armonia actuală îi aminteşte de relaţia pură inversă existentă cândva, omul simţindu-se pe sine şi natura în mod dual, iar relaţia este infinită.
în centru se află moartea individului, şi anume acel moment în care organicul se dezice de individualitatea sa, de existenţa sa aparte, devenită extremă, în care aorgicul se dezice de generalitatea sa, nu ca la început într-un amestec ideal, ci în lupta reală supremă. Această luptă se manifestă prin aceea că particularul, în extrema sa, liebuie să se rupă din centrul său, să se generalizeze activ împotriva extremei aorgicului, iar acesta trebuie să se concentreze tot mai mult, împotriva extremei particularului, şi să câştige un centru şi să devine particular, caz în care organicul devenit aorgic pare a se regăsi şi a se reîntoarce la sine, preluând individualitatea, iar obiectul, aorgicul, se regăseşte pe sine, găsind în acelaşi timp organicul în extrema supremă a aorgicului, astfel încât în acest moment, la naşterea supremei ostilităţi, pare să se realizeze suprema conciliere. Dar individualitatea acestui moment este doar produsul divergenţei supreme, la fel ca şi generalitatea sa. Aşa cum concilierea pare să fie prezentă, iar organicul, respectiv aorgicul, influenţează fiecare în felul său acest moment, tot astfel, individualitatea acestui moment, rezultată din aorgic în urma influenţelor organicului, devine din nou aorgică, iar generalitatea acestui moment, rezultată din organic în urma influenţelor aorgicului, devine din particulară, astfel încât momentul unificator se dizolvă treptat ca o himeră, se îndepărtează treptat de organic în 94
urma reacţiei aorgice la acesta, conciliind şi unind prin aceasta şi prin moartea sa extremele aflate în conflict, din care s-a născut, mai frumos decât în viaţa sa. Toate acestea se realizează prin faptul că unitatea nu mai are loc într-un individ, nemaifiind astfel prea intimă, că divinul nu mai apare senzorial, că fericita aparenţă a unităţii încetează în măsura în care a fost prea intimă şi unică, astfel încât cele două extreme, dintre care una, cea organică, a fost respinsă de momentul efemer şi ridicată astfel într-o generalitate pură, cea aorgică trebuind să devină prin trecerea sa în organic un obiect al contemplaţiei liniştite pentru acest organic, iar intimitatea momentului trecut apărând mai general, mai moderat, mai distinct, mai clar.
Astfel, Empedocle este un fiu al cerului şi al timpului său, al patriei sale, un fiu al imenselor contradicţii ale naturii şi artei, în care apărea lumea în faţa ochilor săi. Un om în care aceste contradicţii se reunesc atât de intim încât formează în el o unitate, încât renunţă la forma care le diferenţia şi trec în cealaltă, încât ceea ce în lumea sa trece drept subiectiv şi este prezent mai mult în particular, adică diferenţierea, gândirea, compararea, crearea, organizarea şi starea de organizare, este în el însuşi obiectiv, astfel încât el este mai diferenţiator, mai gânditor, mai comparativ, mai creator, mai organizator şi mai organizat când nu este cu totul el însuşi şi în măsura în care este mai puţin conştient, încât la el şi pentru el necuvântătorul devine cuvânt, iar generalul, inconştientul ia, la el şi pentru el, forma conştiinţei şi a particularului, încât pe de altă parte ceea ce pentru alţii în lumea sa trece drept obiectiv şi este prezent într-o
95
formă mai generală, adică ceea ce este mai puţin diferenţiator şi diferenţiabil, mai lipsit de gândire, mai incomparabil, mai necreabil, mai neorganizat şi dezorganizator, este la el şi

pentru el subiectiv, astfel încât el este mai nediferenţiat şi nediferen-ţiator, mai lipsit de gândire în activitatea sa, incomparabil mai necreator, mai aorgic şi dezorganizat, cu cât este mai mult el însuşi şi în măsura în care este conştient mai mult, încât, la el şi pentru el, cuvântătorul devine inexprimabil sau de neexprimat în cuvinte, încât, la el şi pentru el, particularul şi conştientul iau forma inconştientului şi generalului, încât cele două contrarii devin în el o unitate pentru că aici ele îşi inversează forma şi se contopesc în aceeaşi măsură în care sunt ele diferite în sentimentul iniţial - un astfel de om poate rezulta doar din suprema contradicţie a naturii şi artei şi la fel cum excesul (ideal) de intimitate se naşte din intimitatea însăşi, şi acest exces real de intimitate se naşte din conflict, conflict în care unicul motiv pentru care aorgicul ia forma modestă a particularului, părând astfel a se împăca cu supraorganicul, iar organicul ia forma modestă a generalului, părând astfel a se împăca cu supra-aorgicul, supravitalul, este că la extremele lor maxime, organicul şi aorgicul se întrepătrund şi se ating cel mai profund, trebuind astfel să preia în forma lor exterioară înfăţişarea, aparenţa opusului lor.

Astfel Empedocle este, cum spuneam, rezultatul timpului său, iar caracterul său indică asupra acestui fapt. Destinul său se prezintă în el ca într-o unificare instantanee, care însă trebuie să se dizolve pentru a deveni ceva mai mult. 96

Empedocle pare să se fi născut poet, pare să aibă deci, în natura sa subiectivă, activă, tendinţa către generalitate care, în alte condiţii sau prin judecată şi evitarea influenţei ei prea mari, devine acea contemplare liniştită, acea desăvârşire şi particularitate pătrunzătoare a conştiinţei, cu care poetul priveşte un întreg, şi la fel în natura sa obiectivă, în pasivitatea sa, pare să aibă acel dar fericit care, chiar fără ordonarea şi gândirea şi crearea intenţionată şi conştientă, are înclinaţia către ordonare şi gândire şi creare, acea creativitate a simţurilor şi a sufletului care receptează fără greutate totul în întregul său, în mod viu, şi care dă activităţii artistice mai mult de vorbit, decât de făcut. Dar această capacitate a lui nu trebuie să acţioneze şi să rămână în sfera ei proprie, el nu trebuie să acţioneze în modul şi măsura sa proprii, în limitarea şi puritatea sa proprie şi să permită acestei dispoziţii să devină prin expresia ei liberă o dispoziţie generală, care era în acelaşi timp menirea poporului său. Destinul vremii sale, marile extreme în care s-a dezvoltat n-au pretins un cântec, în care puritatea este din nou concepută într-o prezentare ideală care se situează între înfăţişarea destinului şi cea a originarului, dacă timpul nu s-a îndepărtat încă prea mult de aceasta; destinul timpului său nu cerea nici acţiune propriu-zisă, care acţionează şi ajută nemijlocit, dar şi părtinitor, şi cu atât mai mult cu cât expune mai puţin omul în întregul său; destinul cerea o victimă, unde omul devine acel lucru real şi vizibil, în care destinul timpului său pare a se dizolva, unde extremele par a se uni real şi vizibil într-o unitate; tocmai de aceea ele sunt prea intim legate, iar individul piere şi trebuie să

97

piară într-o faptă ideală tocmai pentru că la el se evidenţiază acea fuziune senzorială, născută prematur din nevoie şi conflict, care a dizolvat problema destinului, care însă nu se poate dizolva niciodată vizibil şi individual pentru că s-ar pierde generalul din individ şi (ceea ce ar fi mai rău decât toate marile evenimente ale destinului şi ca atare imposibil) viaţa unei lumi s-ar stinge într-un amănunt; în schimb, dacă acest amănunt se dizolvă pentru că a fost, ca rezultat prematur real al destinului, prea intim şi vizibil, problema destinului se dizolvă material în acelaşi mod, dar formal altfel, prin aceea că tocmai excesul de intimitate care se născuse iniţial din fericire, însă numai ideal şi ca încercare, devenită acum reală prin conflictul suprem, se anulează în mod real tocmai în gradele, prin forţele şi prin mijloacele în şi prin care excesul iniţial de intimitate, cauza primară a conflictului se anulase, astfel încât forţa excesului intim se pierde cu adevărat, iar ceea ce rămâne este o intimitate matură, autentică, pură, generală.

Astfel, Empedocle urma să devină o victimă a timpului său. Problemele destinului în care

crescuse urmau să se rezolve aparent în el, iar această rezolvare urma să se dovedească a fi una aparentă, temporară, ca la mai toate personajele tragice, care sunt toate în caracterele şi replicile lor mai mult sau mai puţin încercări de a rezolva problemele destinului şi care toate se anulează în măsura în care nu sunt universal valabile, dacă nu cumva rolurile, caracterul şi replicile lor nu se prezintă de la sine ca ceva efemer şi momentan, astfel încât cel care îndeplineşte destinul, cu cea mai mare desăvârşire aparentă, să se prezinte ca 98
victimă în modul cel mai evident, în efemeritatea şi progresia încercărilor sale.
Cum stau deci lucrurile, în cazul lui Empedocle?
Cu cât destinul şi contradicţiile dintre artă şi natură erau mai mari, cu atât le era dat să se individualizeze mai mult, să găsească un punct de sprijin, iar un astfel de timp pune stăpânire pe toţi indivizii, îi îndeamnă la disoluţie, până când găseşte acel ceva în care devine vizibilă necesitatea lor obscură, tendinţa lor ascunsă, acel ceva de la care disoluţia găsită trebuie în sfârşit să treacă în general.
Astfel se individualizează în Empedocle timpul său şi, cu cât se individualizează mai mult, cu cât enigma pare rezolvată mai strălucit, mai real şi mai vizibil, cu atât mai necesară devine pieirea sa.
1) Chiar spiritul artistic viu, explorator al poporului său a trebuit să se reproducă mai aorgic, mai temerar, mai nelimitat, mai inventiv în el, aşa cum pe de altă parte cerul însorit şi abundenta natură siciliana au trebuit să se prezinte cu mai mult simţ, mai expresiv pentru el şi în el, iar în momentul în care era stăpânit de ambele părţi, trebuia ca una dintre acestea, forţa de acţiune a fiinţei sale, să o întărească, ca şi reacţie, pe cealaltă, la fel cum spiritul artistic trebuia să se hrănească şi să se lase purtat de partea sentimentală a sufletului său. 2) Printre concetăţenii săi hiperpolitici, calculaţi şi veşnici judecători, printre formele sociale veşnic schimbătoare ale oraşului său, un spirit ca al său, care tindea mereu spre inventarea unui întreg absolut, trebuia să devină în mod necesar un spirit reformator, la fel cum libertatea 99
anarhică, unde fiecare îşi urmează originalitatea fără a-i păsa de individualitatea celorlalţi trebuia să-1 facă, mai mult decât pe alţii, date fiind natura şi viaţa sa bogate şi autosuficiente, nesociabil, singuratic, mândru şi egoist, iar aceste două laturi ale caracterului său trebuiau să se înalţe şi să se depăşească reciproc. 3) O temeritate liberală, care se opune cu atât mai mult necunoscutului, aflat în afara conştiinţei şi activităţii umane, cu cât oamenii se simţeau iniţial mai intim uniţi cu acesta în sentiment şi erau purtaţi de un instinct natural să se apere împotriva influenţei prea prieteneşti, prea puternice, prea adânci a elementului, împotriva uitării de sine şi a totalei alienări; temeritatea liberală, această gândire negativă, această negândire a necunoscutului care este atât de naturală la un popor arogant, trebuia să facă în cazul lui Empedocle, care nu era făcut pentru negaţie, un pas înainte, trebuia să devină stăpânul necunoscutului, să se asigure de acesta, spiritul său trebuia să tindă atât de mult spre servitute, încât să încerce să cuprindă şi să înţeleagă şi să devină conştient de natura covârşitoare, la fel cum putea să fie conştient şi sigur de sine, trebuia să lupte pentru identitate cu ea; astfel spiritul său trebuia să ia o înfăţişare aqrgică în cel mai înalt grad, să se desprindă de sine şi de centrul său, să penetreze mereu atât de extrem obiectul său, încât s-a pierdut în el ca într-o prăpastie, pe când întreaga viaţă a obiectului trebuia să cuprindă sufletul părăsit, devenit acum prin activitatea fără bariere a spiritului infinit mai receptiv, şi să devină în el individualitate, să îi confere particularitatea sa, trebuind să o pună în aceeaşi măsură în acord cu sine, în care se dăruise prin acţiunea spiritului său 100
obiectului. Şi astfel obiectul a apărut în el sub înfăţişare subiectivă, aşa cum el preluase înfăţişarea obiectivă a obiectului. El era generalul, necunoscutul, obiectul, particularul. Şi astfel contradicţia dintre artă, gândire, ordonare, caracterul uman creator şi natura lipsită de conştiinţă părea rezolvată, unificată în extremele supreme până la confundarea formelor opuse. Acesta a fost farmecul cu care Empedocle a apărut în lumea sa.

Natura care îi stăpânea cu atât mai mult pe contemporanii săi liberali cu forţa şi farmecul ei, cu cât aceştia făceau o ingrată abstracţie de ea, apărea cu toate melodiile ei în spiritul şi în glasul acestui om atât de intim şi cald şi personal, ca şi când inima lui ar fi fost a ei şi spiritul elementului ar fi trăit sub înfăţişare umană printre muritori. Acest fapt îi conferea farmecul său, înfăţişarea sa înfricoşătoare, divină, şi toate inimile purtate de valurile destinului şi spiritele, care bântuiau neliniştite şi fără căpătâi în noaptea misterioasă a timpului, zburau către el, şi cu cât se apropia mai uman de propria lor fiinţă, cu cât îşi însuşea, prin acest suflet, cauza lor, şi cu cât acest suflet, după ce le apăruse odată în înfăţişarea sa divină, le era redat în propria sa fiinţă, cu atât mai mult el era cel adulat. Această particularitate a caracterului său s-a arătat în toate relaţiile sale. A fost unanim acceptată. Astfel, el a trăit în libertatea sa supremă, în relaţia care i-a trasat drumul chiar în lipsa relaţiilor obiective şi istorice, astfel încât factorii externi care l-au dus pe acelaşi drum, oricât de importanţi şi necesari ar fi pentru a scoate la iveală şi a pune în acţiune ceea ce la el ar fi rămas doar gând, întâlnesc totuşi, în ciuda contradicţiei în care pare a se afla cu ele, dispoziţia şi
101
sufletul său liber, ceea ce nu este de mirare, deoarece tocmai această dispoziţie reprezintă însuşi spiritul acestor factori iar toate extremele acestor factori pornesc şi se întorc tocmai în şi la acest spirit. în cea mai liberă relaţie a sa, destinul timpului său se dizolvă în prima şi ultima problemă. Aşa cum această aparentă disoluţie începe aici să se anuleze din nou şi să înceteze prin aceasta.

în această relaţie independentă trăieşte Empedocle laolaltă cu elementele, în acea intimitate supremă care îi defineşte caracterul, pe când lumea înconjurătoare trăieşte într-o totală contradicţie; pe de o parte în acea liberală negândire, nerecu-noaştere a viului, iar pe de altă parte în deplină servitute faţă de influenţa naturii. în aceste condiţii el trăieşte 1) ca fiinţă umană sensibilă în genere, 2) ca filosof şi poet, 3) ca un singuratic care îşi îngrijeşte grădina. Dar aşa nu ar fi încă un personaj dramatic, prin urmare el trebuie să-şi îndeplinească destinul nu doar în situaţii generale şi prin caracterul său independent, ci în situaţiile şi problemele cele mai particulare. însă în aceeaşi relaţie intimă pe care o are cu viaţa elementelor, el se află şi cu poporul său. El nu a fost capabil de acel spirit novator negativ şi forţat care era îndreptat împotriva vieţii arogante, anarhice, ce nu vroia să accepte vreo influenţă sau artă, ci trebuia să facă un pas înainte, trebuia, pentru a ordona viul, să îl cuprindă pe acesta cu intimitatea firii sale, trebuia să stăpânească cu spiritul său elementul uman şi toate înclinaţiile şi instinctele, sufletul lor, inexplicabilul, inconştientul, involuntarul lor, şi tocmai prin acest fapt voinţa sa, conştiinţa sa, spiritul său care transcendea 102
limitele normale şi umane ale cunoaşterii şi acţiunii, trebuiau să se piardă pe sine şi să devină obiective. Obiectivul găsea un ecou cu atât mai curat şi mai profund în el, cu cât sufletul său era mai deschis prin faptul că omul activ spiritual s-a oferit pe sine, atât în particular cât şi în general.

Astfel, ca reformator religios, ca om politic şi prin toate acţiunile sale, el acţiona pentru oameni împotriva lor, cu acest devotament entuziast şi mândru, şi îşi îndeplinea întreg destinul, aparent deja prin simpla expresie a acestei inversări a obiectului şi subiectului. însă în ce-ar putea consta această expresie? Care este expresia care, într-o astfel de relaţie, ar fi suficientă pentru acea parte care trădează prima? Şi în această expresie constă totul, pentru că elementul care uneşte trebuie să piară tocmai pentru că apărea prea evident şi senzorial, iar acest lucru se poate întâmpla doar dacă se exprimă într-un anumit punct şi într-un anumit caz. Oamenii trebuie să vadă unitarul care există între ei şi acest bărbat, dar cum ar putea? Prin aceea ca el să le dea ascultare până la capăt? Dar unde? Acolo unde dubiile lor cu privire la reunirea extremelor, în care trăiesc, sunt cele mai mari. Dacă însă aceste extreme constau din conflictul dintre natură şi artă, atunci el trebuie ca, în faţa ochilor lor, să împace natura cu arta tocmai în punctul în care natura este mai intangibilă pentru artă. De aici se naşte fabula. El

face acest lucru cu dragoste şi aversiune, căci teama de a deveni pozitiv trebuie să fie cea mai mare şi firească teamă a sa, din sentimentul că cu cât exprimă cu mai mare acurateţe intimitatea, cu atât mai sigură îi este pieirea. Empedocle îşi îndeplineşte proba, iar ei cred că totul s-a sfârşit.
103

El îi vede în acest fel. Amăgirea în care trăieşte, cum că ar forma o unitate cu ei, ia sfârşit aici. El se retrage, iar ei se distanţează de el. Adversarul său se foloseşte de aceasta şi îi obţine exilarea. Adversarul său, bogat în calităţi naturale, ca şi Empedocle, caută să rezolve problemele timpului în alt mod, mai negativ. Născut erou, el nu tinde să unească extremele, ci să le îmblânzească şi să lege acţiunea lor reciprocă de ceva stabil şi sigur, care se află între ele şi care trasează limitele fiecăreia, monopolizându-le. Virtutea sa este raţiunea, divinitatea sa este necesitatea. El este însuşi destinul, dar cu deosebirea că, în el, forţele aflate în conflict sunt legate de o conştiinţă, de un punct de răscruce care le diferenţiază clar şi sigur, care le leagă de o idealitate (negativă) şi le dă o direcţie.
Aşa cum natura şi arta se reunesc la Empedocle în extrema contradicţiei, prin aceea că activul devine obiectiv în mod excesiv şi subiectivitatea pierdută este înlocuită prin profunda acţiune a obiectului, la fel arta şi natura se reunesc în adversarul său, prin aceea că locul activului şi creativului este luat de un exces de obiectivitate şi exterioritate şi realitate, într-o fire deschisă şi curajoasă (într-un astfel de climat, într-o astfel de învălmăşeală de pasiuni şi schimbări ale originalităţii, într-o astfel de teamă teribilă de necunoscut), subiectivul luând înfăţişarea pasivităţii, a stabilităţii, a siguranţei, iar dacă extrema trebuie să ia, prin experienţa pasivităţii, înfăţişarea organicului, atunci activ-subiectivul trebuie să devină elementul organizator, astfel încât şi aici subiectivul şi obiectivul îşi schimbă înfăţişarea şi devin o unitate. 104
24

Notiţe la Sofocle

Notiţe Ia Oedip

Pentru a asigura poeţilor şi la noi o existenţă decentă, ar fi bine dacă poezia ar fi declarată şi la noi, luând desigur în calcul diferenţele de epocă şi de sistem legal, drept (LiT|%otvr|[25] după înţelesul celor din vechime.
Şi altor domenii ale artelor le lipseşte precizia, comparativ cu artele grecilor antici; până acum au fost apreciate mai mult după impresiile pe care le fac, decât după calculul regulativ sau alte metodologii pe care s-au bazat în crearea frumosului. Insă poeziei moderne îi lipseşte în mod special educaţia şi profesionalismul, datorită cărora metodologia ei poate fi stabilită şi transmisă celorlalţi, iar odată învăţată ea să poată fi repetată oricând cu precizie. Printre oameni, în cazul oricărui lucru, trebuie să se aibă în vedere ca acesta să fie ceva, adică să fie perceptibil prin modalitatea *(moyen)* sa de prezentare, iar felul în care este alcătuit să poată fi definit şi transmis. De aceea şi din alte motive mai importante, poezia are nevoie de principii şi delimitări extrem de sigure şi caracteristice.
Holderlin a început prin 1802, în Bordeaux, lucrul la planul unei traduceri a lui Sofocle. Traducerile la *Oedip* şi *Antigonci* au apărut în 1804, împreună cu aceste note - n.tr. [25] Maşină, tehnică, metodă - n.tr.
105

l

în această categorie se situează şi calculul regulativ de care vorbeam.
Pasul imediat următor este de a vedea în ce fel se deosebeşte conţinutul de acesta, prin ce metodologie şi prin ce relaţie permanentă, însă precis stabilită, conţinutul specific se raportează la calculul general şi în ce fel sunt relaţionate sensul viu, cel care nu poate fi calculat, şi regula calculabilă.
Regula, calculul, felul în care un sistem sensibil, omul complet, se dezvoltă sub influenţa elementului, şi în care reprezentarea şi sentimentul şi raţionamentul se produc într-o succesiune variabilă, dar mereu conform unei reguli sigure, este în cazul tragicului mai mult o situaţie de echilibru decât o pură succesiune.
Expunerea tragică este de fapt vidă şi cea mai liberă.
Prin aceasta, în succesiunea ritmică a reprezentării prin care se exprimă expunerea, devine necesară ceea ce în versificaţie se numeşte cezură, cuvântul pur, întreruperea ritmului, cu scopul de a surprinde schimbarea permanentă a reprezentărilor în întregul ei, în aşa fel, încât să nu se mai înfăţişeze schimbarea reprezentărilor, ci reprezentarea însăşi.
Prin aceasta, se face o separare între succesiunea calculului şi ritm, aceste două jumătăţi înfăţişându-se, în relaţia lor reciprocă, ca fiind pe picior de egalitate.
Dacă ritmul reprezentărilor este de aşa natură încât primele reprezentări sunt antrenate într-o rapiditate excentrică de cele care le urmează, atunci cezura sau întreruperea ritmului trebuie să fie situată în faţă, astfel încât prima jumătate să fie 106
practic apărată de cea de-a doua. Echilibrul se va înclina mai mult înspre partea de început, tocmai pentru că cezura acţionează împotriva părţii a doua, care iniţial este mai rapidă şi pare a avea o pondere mai mare.
Dacă ritmul reprezentărilor este de aşa natură încât reprezentările din urmă sunt constrânse de cele de la început, atunci cezura se va situa către final, pentru că finalul este cel care trebuie apărat împotriva începutului. Prin urmare, echilibrul se va înclina mai mult înspre partea finală, pentru că prima jumătate este mai extinsă, echilibrul survenind astfel mai târziu. Atât despre regula calculabilă.
Prima regulă tragică discutată aici este cea a lui *Oedip.*
Antigona este cea de-a doua.
In cele două piese, cezura este reprezentată de cuvântările lui Tiresias.
Acesta intervine în cursul destinului, ca supraveghetor al forţelor naturii care îl răpesc pe om în mod tragic din sânul sferei sale vitale, din centrul vieţii sale intime, într-o altă lume, transpunându-1 în sfera excentrică a celor morţi.
2.
Comprehensibilitatea întregului poem se bazează în primul rând pe surprinderea scenei în care Oedip consideră prezicerea oracolului drept prea vagă, fiind încercat să comită un *nefas.*
107
Aceasta este prezicerea oracolului:
26
/// *spun eu tot ce zeul mi-a vestit:* ***mi-a spus*** *Apolo, răspicat, din ţară să stârpim Acel păcat ce-a fost la sânul ei hrănit. Altcum, el va spori şi fără leac va fi*[11]
Asta putea să însemne: Faceţi, în general, o judecată aspră şi dreaptă, menţineţi în bună ordine orânduirea civilă. Oedip însă întreabă:
Dar ce ***păcat? Şi care-i leacul?***[28] **Şi intră** în detalii:
Dar oare despre-al cui omor el a vorbit?[29]

Şi îi conduce gândurile lui Creon spre îngrozitoarea replică:
Nainte vreme Laios domn al ţării-a fost, Nainte de-a fi luat tu însuţi cârma-n mâini.[30]
[26] Fragmentele din Sofocle prezentate aici urmează traducerea lui George Fotino *(Sofocle. Tragedii,* Editura pentru literatură universală, Bucureşti, 1969)-n.tr.
[27] Sofocle, *Oedip rege,* 95-97
[28] Ibidem, 98 [29]Ibidem, 101
[30] Ibidem, 102/103 108
Astfel sunt reunite prezicerea oracolului şi povestea despre moartea lui Laios, al cărei loc nu ar fi fost în mod necesar aici. însă în scena imediat următoare, spiritul lui Oedip, cunoscând totul, rosteşte în mânia sa *nefas-u\,* interpretând bănuitor prezicerea rostită la modul general, ca fiind particulară, şi folosind-o împotriva unui asasin al lui Laios, păcatul devenind infinit:
Oricare dintre voi
L-ar şti pe cel ce pe-al lui Lăbdacos vlăstar, Pe Laios, l-a ucis, să-mi spună tot etc.
31
Ce-am hotărât: oricine-ar fi cel vinovat, Aici, In ţara-n care-s eu cârmuitor, Să nu-i deschidă nimeni uşa casei lui! O vorbă nu-i iertat să-i spună careva! Nici la jertfiri sau rugi şi prinosiri cu stropi Sfinţiţi să-l ia părtaş! [2] Precum la Delfi mi-a vestit oracolul Zeiesc etc.
33
De aici şi minunata mânioasă curiozitate a sa, în timpul discuţiei următoare cu Tiresias, întrucât cunoaşterea, dacă şi-a rupt barierele, se îndeamnă pe sine să cunoască mai mult decât poate duce sau cuprinde.
[31] Ibidem, 224-226 (în textul original al lui Holderlin, citatul este notat cu 228-230 - n.tr.)
[32] Ibidem, 235-240 (240-245 la Holderlin - n.tr.)
[33] Ibidem, 243-244 (247-248 - n.tr.)
109
De aici suspiciunea din scena cu Creon, pentru că gândul dezlănţuit, încărcat de triste secrete, începe să se îndoiască, iar spiritul sigur, loial, suferă în excesul de mânie care-i urmează, devastator, timpului nemilos.
De aici tăcerea tristă, prostia, eroarea naivă, demnă de milă a marelui om, din dialogul cu Iocasta, de la mijlocul piesei, când îi spune locastei despre presupusul loc al naşterii şi despre Polybos, pe care se teme să-1 ucidă, fiind tatăl său, şi despre Meropen, pe care nu vrea s-o mai vadă pentru a nu se căsători cu ea, care-i este mamă, după spusele lui Tiresias, acesta zicându-i că el este ucigaşul lui Laios, care-i era tată. Căci Tireias îi spune în deja amintita ceartă:
cel ce-a ucis
Pe Laios este-aici. Că-i un străin - cred toţi -Un pripăşit. Dar se va şti că-i un teban, Un băştinaş... şi-atunciprea bine nu i-ofi![34]
Şi va afla că alor lui copii Le-afost şi tată... dar şi frate el le-afost; Că maică-si i-afost şi fiu, i-afost şi soţ; Şi cape tatăl său şi l-a ucis!
35
De aici, la începutul celei de-a doua jumătăţi, în scena cu vestitorul din Corint, în momentul când este ispitit din nou de
[34] Ibidem, 450-453 (455-460 - n.tr.)
[35] Ibidem, 456-459 (463-466 - n.tr.) 110
viaţă, lupta disperată de a se reîntoarce la sine, încercarea dură, aproape scrupuloasă, de a deveni din nou propriul său stăpân, căutarea sălbatică a propriei conştiinţe. Iocasta:
Oedip e ca nebun!
Şi câte-i trec prin gând! Pe mintea-i dacă-arfi Oleacă mai stăpân, oracolele noi Le-ar tâlcui prin cele vechi;' •'::> ' s
Oedip: *» J
*Nevastă dragă, tu, Iocasta, spune-mi tu '■■■"
Ce te-a făcut ca să mă chemi din casă-aici?[37] ■ Oedip:
^

Vreo boală, deci, mi-o fi răpit pe tatăl meu? '» Vestitorul:
Ba va fi fost de bătrâneţe istovit.
38
Se poate lesne observa cum spiritul lui Oedip tresaltă la auzul acestor cuvinte; astfel, următoarele replici pot părea mai nobile. Aici el, care îşi duce povara pe umerii slăbiţi, incapabil de autocontrol, se leapădă de grijile regeşti:
Spre templul delfic, vai, de ce să mai privim? De ce-am mai tălcui al păsărilor zbor? Crezare de le-am da, nu oare-am fost ursit
[36] Ibidem, 913-916 (935-937 - n.tr.)
[37] Ibidem, 950-951 (972-973 - n.tr.)
[38] Ibidem, 961-962 (984-985 - **n.tr.)**
111
Să fiu al tatii ucigaş? Dar tata-i mort! Sub glie-i azi! Iar eu..., eu sunt aici. Şi nu-i Să zici că spada-mi l-a lovit... O fi murit Că nu m-a mai văzut? De dorul meu? Atunci A morţii-ipricină-aş fi eu! Azi Polybos La Hades el... Oracole? Ce rost mai au?[39]
în final, replicile sunt pline de căutarea dementă a unei conştiinţe.
Vestitorul:
Văd bine, fiule, că nu prea ştii ce faci. Oedip:
Ce spui, bătrâne, ce? Pe zei, maipe-nţeles![4] Oedip:
Ah! Ce aud? Nu Polybos e tatăl meu?

Vestitorul:
Cât ţi-este tată el, atâta-ţi sunt şi eu! Oedip:
Dar el m-a zămislit, iar tu nu mi-eşti nimic. Vestitorul:
Eu ţi-o mai spun: cât ţi-este el, îţi sunt şi eu! Oedip:
Şi-atunci de ce-mi spunea că eu sunt fiul lui?

[39] Ibidem, 964-972 (986-995 - n.tr.)
[40] Ibidem, 1008-1009 (1032-1033 - n.tr.)
[41] Ibidem, 1017-1021 (1041-1045-n.tr.) 112
Vestitorul:
Eu gleznele-ţi străpunse-atunci ţi-am dezlegat. Oedip:
Priveşte-le! Le am din pruncie-aşa. Vestitorul:
De-atunci îţi tragi tu numele? Din acel chin?[42] Oedip:
Pe zei! Dar tata mi l-a dat? Sau mamă-mea?[43] Iocasta:
O, nu, pe zei, ăst lucru nu-l mai cerceta,
La viaţă dacă ţii! Mă zbucium eu destul. Oedip:
N-ai grijă, nu! Chiar de-am să aflu că mă trag
Din neam de robi, tu vreo-njosire n-aisă-nduri[44]
Oedip:
Zbucnească dar oricâte-or vrea! Dar eu, oricât
Mi-arfi de joasă-obârşia, tot nu mă las
Păn' n-am s-o ştiu. Dar ea-n trufia ei, cum sunt
Femeile, roşeşte poate de-al meu neam
De jos. Eu mă socot că-s al Ursitei fiu.
Şi nu roşesc. Doar ea, Ursita,-i mama mea;
Cu mine darnică a fost! Şi-n viaţa mea
[42] „Oidypous" înseamnă „picior umflat" - n.tr.
[43] Ibidem, 1034-1037 (1058-1061 -n.tr.)
[44] Ibidem, 1060-1063 (1084-1087 - n.tr.)
113
Avut-am şi suiş şi coborâş... Aşa îmi e Obârşia! Nimic s-o schimbe n-o putea. Şi să mă las de-

a iscodi-o? - Asta nu![4]
Tocmai această veşnică căutare, iscodire face ca spiritul său să fie înfrânt în final de discursul aspru şi naiv al servitorilor săi.
Pentru că astfel de oameni trăiesc în mijlocul unor condiţii violente, replicile lor apar, aproape în felul furiilor, în împrejurări mai violente.

3.
Expunerea tragicului se bazează în primul rând pe faptul că monstruozitatea felului în care zeul se împreunează cu omul, forţele naturii şi intimitatea omului devenind în mod violent o unitate, se înţelege prin faptul că această unificare nemărginită se purifică printr-o nemărginită separare. Tn,<; qn)C£G)<; Ypa|i|j.aTet><; t|v TOV Koctaxn,ov coioPpexov EWODV.
De aceea apare mereu dialogul în contradictoriu şi corul în opoziţie cu acesta. Acesta este şi motivul pentru interacţiunea prea curată, prea mecanică şi factică în final dintre diferitele părţi ale dialogului şi dintre cor şi dialog. Totul se bazează pe replici îndreptate împotriva altor replici, toate anihilându-se reciproc.
Aceasta este situaţia în corurile din *Oedip,* unde tângu-iala şi pacifismul şi religiosul, minciuna nevinovată *{dacă eu aş*
[45] Ibidem, 1076-1085 (1100-1109 - n.tr.) 114

fi oracol etc.) şi compasiunea dusă până la epuizare îndreptate către un dialog care, în sensibilitatea sa furibundă, vrea să frângă tocmai sufletul acestor ascultători; iar în scene avem parte de forme de o gravitate teribilă, drama fiind privită ca un proces al ereticilor, ca o cuvântare în faţa unei lumi în care, în condiţii de molimă şi nebunie, de credinţă înflăcărată în oracole, în aşa vremuri greu încercate, pentru ca mersul lumii să nu se oprească şi memoria zeilor să nu fie nicicând uitată, zeul şi omul se exteriorizează prin trădare, pentru că trădarea divină este cea care se uită cel mai greu.
în astfel de momente, omul uită de sine şi de zei şi întoarce, în mod divin, spatele ca un trădător. Asta pentru că, în limitele extreme ale suferinţei, nimic nu mai contează, decât timpul şi spaţiul.
în acestea îşi găseşte omul uitarea, pentru că este prins cu totul în moment; iar zeul, pentru că nu este decât timp; şi ambii trădează: timpul, pentru că în astfel de momente el se schimbă categoric, începutul şi sfârşitul negăsindu-şi nici o potrivire, iar omul, pentru că în astfel de momente este obligat să se supună schimbării categorice, nemaiputând fi nicidecum acelaşi.
Astfel se prezintă Hemon în *Antigona,* la fel ca şi Oedip în centrul tragediei lui *Oedip.*
115
Notiţe la Antigona
1.
Regula calculabilă a Antigonei se raportează la cea din Oedip ca _/_ la __ , astfel încât echilibrul înclină mai degrabă dinspre început către sfârşit, decât invers.
Aceasta este una din puţinele succesiuni, în care reprezentarea, sentimentul şi raţionamentul se dezvoltă conform unei logici poetice. Aşa cum filosofia tratează întotdeauna numai o capacitate a sufletului astfel încât reprezentarea acesteia să formeze un întreg şi simpla relaţionare a elementelor acestei unice capacităţi se numeşte logică, poezia tratează diferitele capacităţi ale omului astfel încât reprezentarea acestor diferite capacităţi să formeze un întreg, iar relaţionarea părţilor independente ale acestora se poate numi ritm sau regulă calculabilă.
Dacă ritmul reprezentărilor este de aşa natură încât primele reprezentări sunt antrenate în rapiditatea entuziasmului de cele care le urmează, atunci cezura a) trebuie să fie situată în acest loc, sau întreruperea ritmului trebuie să fie situată în faţă, astfel încât prima jumătate să fie apărată de cea de-a doua, iar echilibrul, tocmai pentru că cea de-a doua jumătate este iniţial mai rapidă şi pare să aibă o pondere mai mare din cauza cezurii contrare, înclină dinspre

finalul b) către începutul c). c_ [a]_b
Dacă însă ritmul reprezentărilor este de aşa natură încât cele din urmă sunt constrânse de cele de la început, cezura a) va fi situată mai spre final, pentru că acesta trebuie apărat de început, iar echilibrul se va înclina mai mult către finalul b) pentru
116
că prima jumătate c) este mai extinsă, echilibrul survenind astfel mai târziu, c 7 b
2.

Şi-atunci cum de-ndrăznişi tu legile să-mi calci?

Nu Zeus mi-a dat aşa porunci! etc.
46
Cel mai temerar moment al unei zile sau al unei opere artistice este când spiritul timpului şi al naturii, divinul care pune stăpânire pe om şi obiectul pentru care acesta se interesează se află în cea mai crasă opoziţie, pentru că obiectul sensibil nu se întinde decât asupra uneia dintre jumătăţi, însă spiritul exaltă acolo unde începe cea de-a doua jumătate. Acesta este momentul asupra căruia omul trebuie să stăruiască cel mai mult, de aceea caracterul său este aici cel mai deschis.
Elementul tragic al obscurităţii momentului, al cărei obiect nu trezeşte în fapt interesul inimii, este cel care se lasă dus fără măsură de spiritul timpului, acesta arătându-se, contrar unui spirit deschis, ca fiind sălbatic, necruţător pentru om, ca spirit al veşnicei nescrise sălbăticii şi a lumii morţilor.
Creon:
La ei, cei drepţi nu-s la un loc cu cei mârşavi.
46
Sofocle, *Antigona* 449-450 (466-468 - n.tr.)
117
Antigona:
Dar cine-o şti că-aceasîa-i legea printre morţi? [A1]
Amabilitatea, înţelepciunea din nenorocire. Naivitatea visătoare. Acesta este limbajul specific al lui Sofocle, căci Eschil şi Euripide ştiu să obiectiveze mai degrabă suferinţa şi mânia decât peregrinările raţiunii omeneşti prin lumea neraţionabilului.
Creon:
Când dreptul cârmuirii-mi apăr, sunt nedrept? Hemon:
Nu-l aperi, de-ţi baţi joc de legile zeieştii
în loc de: încâlci onoarea zeilor. Modificarea expresiei a fost necesară aici, pentru că ea capătă o însemnătate, ca gravitate şi cuvânt de sine stătător, dacă este pusă în poziţie centrală, tot restul versului obiectivându-se prin aceasta.[49]
Modul în care timpul se modifică la mijloc nu este schimbător, aşa cum nici caracterul timpului categoric nu urmează categoric şi cum se trece de la grec la ţjesperic. în schimb, este schimbător numele sfânt, sub care supremul este simţit sau se manifestă. Discursul se referă la jurământul lui Creon.
Ibidem, 520-521 (541-542 - n.tr.) Ibidem, 744-745 (773-774 - n.tr.)
Este vorba de expresia „heilig" (sfânt) pe care Holderlin o foloseşte aici în traducerea proprie. în textul original aceasta apare într-adevăr în poziţie centrală - n.tr.
118
Nu se roti-va soarele de multe ori,
Şitu...
50
Pe Pământ, printre oameni, fiind relativ fizic, soarele poate deveni relativ şi în morală.
Eu ştiu povestirea sfârşitului jalnic.
Aceasta ar putea fi mişcarea supremă din *Antigona.* în măsura în care nebunia divină este cea

mai înaltă exprimare a omului, şi în acest caz mai mult trăire decât limbaj, batjocura sublimă surclasează toate celelalte exteriorizări; este chiar necesar să se vorbească despre frumuseţe la superlativ, pentru că atitudinea se bazează printre altele şi pe superlativul spiritului omenesc şi al virtuozităţii eroice.
Este un mare expedient al sufletului faptul că pe cea mai înaltă treaptă a conştiinţei, cu acţiunea lui misterioasă, el se sustrage conştiinţei şi înainte ca el să fie prins de zeul prezent îl întâmpină cu vorbe îndrăzneţe, blasfemice chiar, susţinând astfel posibilitatea sfântă, vie a spiritului.
în starea maximei conştiinţe, sufletul se aseamănă cu obiecte care nu au conştiinţă, dar care prin destinul lor iau forma unei conştiinţe. Un astfel de suflet este ca o ţară pustiită care, în abundenta ei rodnicier amplifică prea mult strălucirea soarelui, devenind astfel aridă. Aceasta a fost şi soarta Niobei din
[50] Ibidem, 1064-1065 (1106-1107 - n.tr.)
[51] Ibidem, 823 (852 - n.tr.)

Frigia[52]; pretutindeni, aceasta este soarta nevinovatei naturi, care se apropie prin virtuozitatea ei mult prea mult de organic, în aceeaşi măsură în care omul se apropie de aorgie în situaţii eroice şi sentimente. Iar Niobe este pe bună dreptate imaginea geniului timpuriu.
Ea număra părintelui timpului Bătăile orelor, auritele.
şi nu: chiar Zeus semănase din ploaia-i de aur. Asta pentru a apropia limbajul de modul nostru de reprezentare[54]. în situaţii mai mult sau mai puţin particulare, va trebui folosit numele de Zeus. Insă mai bine spunem: părintele timpului sau părintele pământului, pentru că acesta este caracterul său, de a transforma, contrar tendinţei veşnice, drumul dinspre această lume spre o alta într-un drum dinspre o altă lume către aceasta. Mitul trebuie
[52] Niobe, fiica lui Tantal, se lăuda cu numeroşii ei copii şi a interzis ofrandele către Leto, pe motiv că aceasta a dat naştere numai Artemisei şi lui Apolo. Drept urmare, Artemis a ucis şase dintre cele„şapte fiice ale Niobei, iar Apolo şase din cei şapte fii. Durerea a transformat-o pe Niobe într-o stâncă din care ţâşnea un izvor, reprezentând lacrimile ei.
[53] Traducerea lui Holderlin la *Antigona* diferă de versiunea originală a textului. Traducerea românească sună astfel: „în trupu-i chiar Zeus semănase din ploaia-i / De aur." - adică tocmai aşa cum Holderlin *nu* dorea să o aibă în versiunea sa. In aliniatul următor, Holderlin îşi justifică alegerea.
[54] Pentru a apropia limbajul de modul nostru de reprezentare, Holderlin merge chiar şi până acolo încât nu calculează scurgerea timpului după mişcarea soarelui, ci după bătăile clopotelor - care sunt folosite în acest scop numai începând din evul mediu.

prezentat mereu ca argumentabil. Ploaia de aur reprezintă probabil razele de lumină, care şi ele aparţin lui Zeus, în măsura în care timpul este reprezentat şi calculabil prin astfel de raze. Timpul este însă întotdeauna calculabil când este măsurat în suferinţe, pentru că astfel sufletul urmează mult mai uşor schimbărilor timpului. El înţelege aşa cursul simplu al orelor, dar raţiunea nu poate deduce viitorul din prezent.
Această stare stabilă în faţa timpului trecător, această viaţă eroică a eremitului fiind într-adevăr conştiinţa supremă, motivează astfel corul care urmează, ca generalitate pură, şi perspectiva propriu-zisă prin care trebuie atins întregul.
Acest cor conţine, spre deosebire de intimitatea sporită a fragmentului premergător, cea mai mare imparţialitate a celor două caractere opuse, din perspectiva cărora acţionează diferitele personaje ale dramei.
Avem, în primul rând, ceea ce-1 caracterizează pe Anti-theos, când cineva acţionează, în spiritul unui zeu, împotriva zeului şi recunoaşte spiritul supremului fără lege. Apoi, teama pioasă în faţa destinului, şi prin aceasta slăvirea zeului ca unul legiuit. Acesta este spiritul celor două părţi imparţial opuse din cor. Antigona acţionând mai mult în sensul primului, Creon în sensul celui de-al doilea. Ambele au aceeaşi valoare, în măsura în care sunt opuse, dar nu ca naţional şi antinaţional, deci artificial, ca Ajax şi Ulise, şi nici ca Oedip împotriva

poporului grec şi natura originală antică, ca spirit liberal împotriva prostiei, ci în echilibru şi diferite doar temporal, astfel încât una dintre ele pierde numai pentru că începe, iar cealaltă câştigă numai pentru
121
că urmează. Astfel, ciudatul cor, despre care este aici vorba, se potriveşte de minune cu întregul, iar imparţialitatea sa glacială este de fapt căldură, tocmai pentru că este atât de potrivită.

3.

Expunerea tragică se bazează, aşa cum a fost arătat şi în notiţele la *Oedip,* pe faptul că zeul nemijlocit se prezintă în mod divin într-o unitate cu omul (pentru că zeul unui apostol este mijlocit, este raţiune supremă în spirit suprem) şi infinita spiritualizare se prezintă ca infinită, adică în contradicţii, în conştiinţa care anulează conştiinţa, iar zeul este prezent sub chipul morţii.
De aceea, aşa cum a fost deja pe scurt spus în notiţele la Oedip, forma dialogului şi corul în contradicţie cu acesta; de aceea periculoasa formă în actele care, după tipicul grecesc, se termină în mod necesar factic, în sensul că cuvântul devine mijlocit factic prin stăpânirea corpului senzorial şi, conform timpului şi modului nostru de reprezentare, nemijlocit prin stăpânirea corpului spiritual. Cuvântul tragic-grec este factic-letal, pentru că trupul pe care îl stăpâneşte .ucide cu adevărat. Pentru noi, care recunoaştem pe Zeus cel adevărat, care nu sălăşluieşte doar între acest Pământ şi lumea sălbatică a morţilor, ci care întoarce mersul naturii, veşnic potrivnic omului, din drumul său către lumea cealaltă spre Pământ, şi pentru că acest lucru schimbă major reprezentările asupra esenţei şi patriei, şi pentru că poezia noastră trebuie să fie patriotică, astfel încât materialul lor este ales conform concepţiei noastre despre lume şi repre-122
zentările lor devin patriotice, reprezentările greceşti se modifică în măsura în care tendinţa lor principală este de a se înţelege pe sine, căci în asta a constat slăbiciunea lor; din contră, tendinţa în reprezentările timpurilor noastre este de a avea îndemânare, pentru că lipsa unui destin, o\)(j|iopov, este slăbiciunea noastră. De aceea şi are grecul mai multă îndemânare şi virtute de atlet şi trebuie să aibă aşa ceva ca talent propriu-zis şi ca virtute, oricât de paradoxali ne-ar părea eroii *Iliadei.* La noi, acest lucru este subordonat mai mult decenţei. La fel, modurile de reprezentare şi formele poetice ale grecilor sunt subordonate mai mult celor patriotice.
Şi astfel, letal-facticul, adevărata crimă prin cuvinte trebuie privit ca o formă artistică mai mult decât caracteristic greacă şi subordonată unei forme artistice patriotice. O formă patriotică este, fapt ce se poate dovedi, un cuvânt mai mult criminal-factic decât letal-factic; ea nu trebuie neapărat să sfârşească cu crimă şi moarte, pentru că aici trebuie simţit tragicul, ci mai degrabă în atmosfera din *Oedip la Colonos,* astfel încât cuvântul rostit din suflet sună înfricoşător şi ucide, altfel decât în spiritul grec, atletic şi plastic, în care cuvântul pune stăpânire pe corpul care apoi ucide.
Astfel, expunerea tragică se bazează pe dialogul violent sau de neoprit dintre coruri, care îi dau dialogului sensul, care dau nesfârşitului conflict direcţia sau forţa, ca organe pasive ale corpului aflat într-o luptă divină, organe care nu pot să lipsească pentru că nici în înfăţişarea tragic-infinită zeul nu se poate comunica corpului în mod absolut nemijlocit, ci trebuie înţeles
123
viu. însă în primul rând expunerea tragică constă în cuvântul factic care, mai mult în relaţie decât exprimat, merge în voia destinului de la început până la sfârşit; în felul evoluţiei, în gruparea personajelor şi în forma raţiunii, care ia naştere din muza feroce a unui timp tragic, şi care, aşa cum se exprima în contradicţii în începuturile ei sălbatice, este considerată mai apoi, în vremuri umane, drept părere stabilă născută dintr-un destin divin.

Felul evoluţiei în *Antigona* este pe de o parte revoltă, unde, în măsura în care este un lucru patriotic, contează ca fiecare, cuprins şi zguduit parcă de o infinită convertire, să se simtă într-o formă infinită în care este zguduită. Căci convertirea patriotică înseamnă convertirea tuturor modurilor de reprezentare şi tuturor formelor. O convertire completă în acestea îi este însă, aşa cum este de fapt orice convertire completă, interzisă omului ca fiinţă inteligentă. Şi în convertirea patriotică, în care întreaga înfăţişare a lucrurilor se schimbă şi natura şi necesitatea, nepieritoare, înclină către o altă înfăţişare; într-o asemenea, schimbare, tot ce este pur necesar este părtinitor pentru schimbare, astfel încât, în posibilitatea unei asemenea schimbări, chiar şi neutrul (nu numai cel care este împins de o forţă spirituală a timpului împotriva formei patriotice) poate fi obligat să fie patriotic, contemporan, într-o formă infinită, religioasă, politică şi morală a patriei sale. (7tpo(()avr|i}i *$£oq).* Şi asemenea observaţii serioase sunt necesare pentru înţelegerea operelor artistice greceşti, ca şi a tuturor operelor artistice veritabile în general. Metodologia propriu-zisă în cazul unei revolte (care este 124 bineînţeles doar unul dintre tipurile convertirii patriotice şi care are un caracter particular) tocmai a fost schiţată.

Dacă un astfel de fenomen este tragic, atunci acest lucru se petrece prin reacţie, iar neformalul devine la rândul său prea-formal. Caracteristic în acest caz este faptul că personajele cuprinse într-un astfel de destin nu se află, ca în *Oedip,* în căutarea adevărului, nici ca unele care se sustrag raţiunii şi nici ca unele care se sustrag vieţii, proprietăţii sau onoarei, ca personajele din Ajax, ci faptul că stau faţă în faţă ca personaje în sens restrâns, ca personaje standard, că se formalizează.

Gruparea unor asemenea personaje este comparabilă, ca în *Antigona,* cu o cursă de alergători, în care cel care îşi pierde primul r şi se împiedică de adversar pierde, pentru că lupta din *Oedip* poate fi comparată cu un meci de box, iar cea din *Ajax* cu o partidă de scrimă.

Forma raţională care se constituie aici în mod tragic este una politică şi anume republicană, asta pentru că între Creon şi Antigona, între formal şi antiformal, echilibrul este menţinut foarte strict. Acest lucru se observă în special în final, când Creon este aproape brutalizat de slujitorii săi.

Sofocle are dreptate. Acesta este destinul timpului său şi forma patriei sale. Lucrurile pot fi idealizate, de exemplu, poate fi ales cel mai potrivit moment, însă modurile de reprezentare ale patriei nu au voie, din perspectiva subordonării, să fie modificate de poet, care expune lumea la scară mică. Pentru noi, o asemenea formă este tocmai potrivită pentru că infinitul, cum ar fi spiritul statelor şi al lumii, oricum nu poate fi înţeles decât

125

dintr-o perspectivă stângace. Formele patriotice ale poeţilor noştri, acolo unde ele există, sunt totuşi de preferat, pentru că ele nu există doar pentru a înţelege spiritul timpului, ci pentru a-1 surprinde şi a-1 simţi în momentul când a fost deja înţeles.

*****

126

Cuprins

Friedrich Holderlin şi nebunia creaţiei.....5
JOHANN CHRISTIAN FRIEDRICH HOLDERLIN-
PAGINI TEORETICE.....17
I. LUCRĂRI DIN TINEREŢE.....19
EXISTĂ O STARE NATURALĂ.....19
AFORISME.....21
II. SCRIERI.....27
NOTĂ LA PLANUL DE JURNAL.....27
PERSPECTIVA DIN CARE TREBUIE SĂ PRIVIM ANTICHITATEA.....27
PROIECTE ALE SCRISORILOR DESPRE HOMER.....30

Despre planul scrisorilor despre Homer.....30
Mă bucură... (Despre Ahile 1).....30
Cel mai mult însă... (Despre Ahile 2).....31
Un cuvânt despre Iliada.....32
DESPRE DIFERITELE MODURI DE A SCRIE POEZIE.....34
PATRIA CARE SE STINGE.....39
CÂND POETUL VA FI STĂPÂN ASUPRA SPIRITULUI.....46
Sugestii pentru exprimare şi limbaj.....68
ÎNSEMNĂRI POETOLOGICE.....73
In poezie sentimentul se exprimă.....73
Expresia, caracteristicul.....75
Nu se transformă.....75
Scheme poetologice.....77
Poetul tragic.....79
Poezia lirică.....80
DESPRE FABULA ANTICILOR.....86
III. TEXTE DESPRE TEORIA TRAGEDIEI.....89
ODA TRAGICĂ ... (MOTIV PENTRU EMPEDOCLE).....89
Motiv general.....90
Motiv pentru Empedocle.....93
NOTIŢE LA SOFOCLE.....105
Notiţe la Oedip.....105
Notiţe la Antigona.....116

ase? contrîbutî
'arilor

JSBN 973-593-840-5